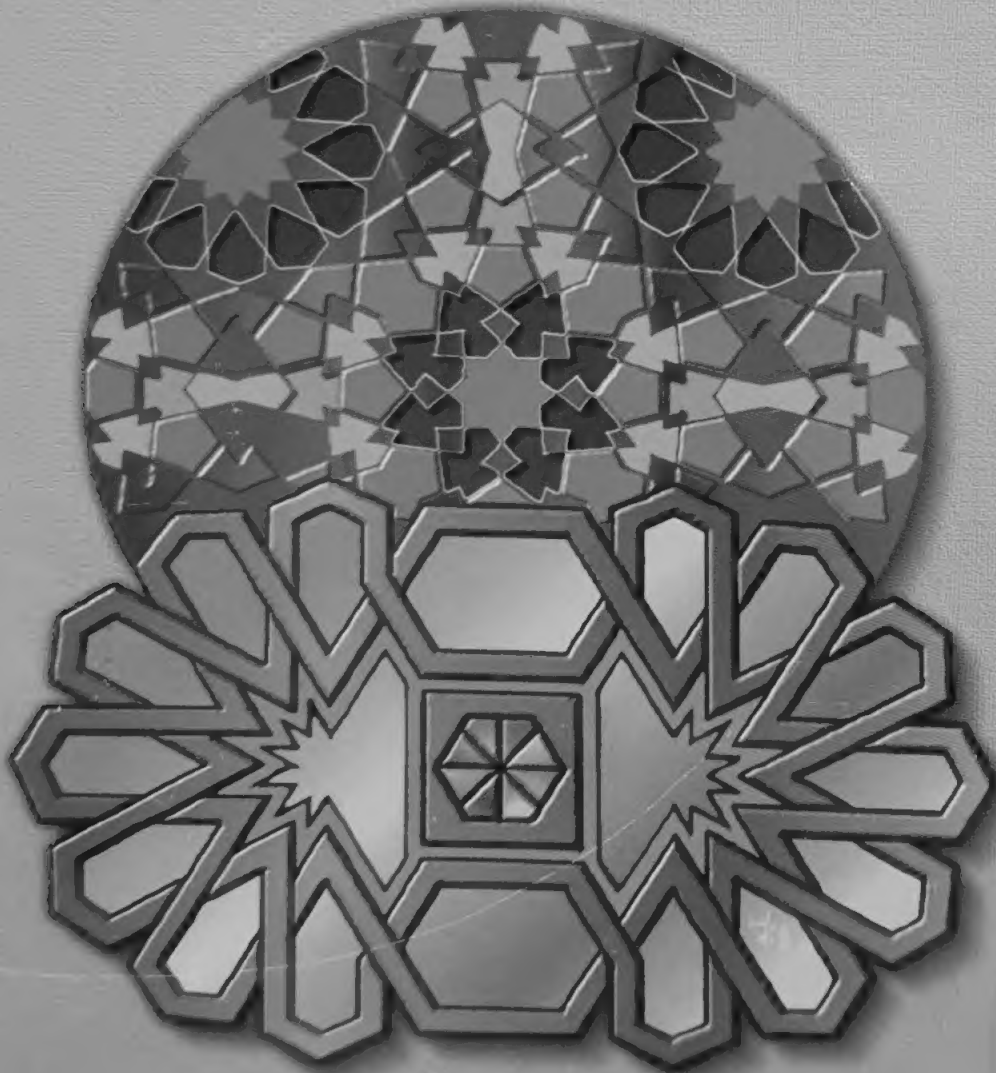


تأليف: د. إسماعيل الفاروقي

الإسلام والفن

ترجمته إلى العربية وقدمت له
دكتورة وفاء إبراهيم



دار غريب

العلماء والشعراء والشعراء
القاهرة

الكتاب : الإسلام والفن

المؤلف : د. اسماعيل الفاروقى

رقم الإيداع : ٧٢٤٠ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى : X - 417 - 215 - 977 I.S.B.N.

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناسر ولا يسمح
باعدة نشر هذا العمل كاملاً أو أى قسم من أقسامه ، بأى
شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناسر

الناسر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ١ ، ٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق

: ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

والمعرض الدائم

تصميم الغلاف : أحمد نصر

إهداء

إلى روح أستاذنا الجليل الدكتور / زكى نجيب محمود
استجابة لدعوتك بأن يكون إبداع الجمال وتذوقه والتتظير له،
ميزاناً نزن به موت الحياة الثقافية أو حياتها.

المقدمة

• الفاروقى من منظور التعريف به ،

قمت بترجمة هذا النص منذ سنوات وكثيرا ما كان يعتل فى نفسى منذ ذلك الحين قرار تقديمه ودراسته بوصفه اجتهاداً لمفكر إسلامى يدل بدلوه ، فى الاستطبيقا الإسلامية أو فلسفة الفن الإسلامى (★).

ونقدم فى البداية كلمة موجزة عن إسماعيل الفاروقى وإسهاماته بوصفه مفكراً إسلامياً معاصراً مجدداً (١٩٢١ - ١٩٨٦). ولد إسماعيل راجى الفاروقى فى يافا بفلسطين ومنحدرًا من أسرة مرموقة ، وقد تلقى تعليماً راقياً وتمتع بسمعة طيبة أهله لأن يصبح وهو ما يزال شاباً - مشاركاً نشطاً فى الحياة السياسية ؛ فأصبح فى سن الرابعة والعشرين حاكماً للجليل . غير أن قيام إسرائيل أجبره على الرحيل عن وطنه ، فتوجه أولاً إلى لبنان حيث التحق بالجامعة الأمريكية فى بيروت، ثم نرح

(★) شاء القدر ، خلال قيامى ببعثتى العلمية عام ١٩٩٧ بأمرىكا، أن ألتقى فى ولاية مرييلاند ببعض أصدقاء الفاروقى وتلاميذه ، وقد تحدثت معهم بخصوص هذا النص « الإسلام والفن » وسألتهم عن أبحاث أخرى ترتبط بالموضوع سواء له أو لهم ، وقد أمدونى بأبحاث جيدة أفادتني كثيراً فى هذه الدراسة ، كما عرفت منهم أن زوجة الفاروقى السيدة لمياء الفاروقى هى القطب المكمل لرؤيته الجمالية من الناحية التطبيقية، فقد قامت بتدريس الفن الإسلامى فى عدة جامعات أمريكية . وقد كانت متذوقة من طراز فريد للفن الإسلامى وأشادوا بندوقاتها عن الفنون الإسلامية التى كان لها دور مؤثر فى تدريبهم وتنمية ملكاتهم التذوقية للفن الإسلامى وسوف يتضح ذلك أثناء دراستنا .

إلى الولايات المتحدة - فيما بعد - للحصول على الدكتوراه فى الفلسفة
عام ١٩٦٠.

ولم يكن الفاروقى فى البداية يقدر التراث الإسلامى حق قدره، غير
أن دراسة الفلسفة أيقظت فى ضميره رغبة التعرف الدقيق على الحضارة
الإسلامية ، فخرج على أروقة الأزهر . ثم جاءت نقطة التحول فى حياته
عندما اندمج فى رابطة الطلاب المسلمين فى الولايات المتحدة وكندا ،
ففى هذه البوتقة Melting Pot ، بدأت مرحلة «عودة الوعى» فى شحذ
مرهف لإدراكه لخصائص الحضارة الإسلامية. وإلى جانب أستاذه
للدراستات الإسلامية فى جامعات متعددة ، أسس الفاروقى رابطة أساتذة
العلوم الاجتماعية المسلمين ، وكذلك أسس المعهد الدولى للفكر
الإسلامى، كما تبوأ رئاسة مجلس إدارة الائتمان الإسلامى فى شمال
أمريكا.

ويدور جهد الفاروقى حول النشاط الدعوى ، وهو يهدف به دعوة
الناس إلى الإيمان بالدين الإسلامى ؛ خصوصا حين يكون إيماننا لا يكون
المدعو مشاركا فيه ابتداء. والنشاط الدعوى - كما يقول الدكتور عبد
الوهاب المسيرى فى بحثه المقدم إلى المعهد الدولى للفكر الإسلامى عن
«إسلامية المعرفة : فى النماذج المعرفية والأسئلة الكلية - أفكار وتصورات
أولية» ليس نشاطا معرفيا ولكنه لابد أن يستند إلى أرضية معرفية ،
فلا بد أن يدرك الداعية منطلقاته (نموذجه المعرفى والإجابة عن الأسئلة
الكلية). ولابد أن يعرف الداعية المسلم رؤية الآخر للإله والأرض والذات،
وكيف يدرك الزمان والآخرة ، وكيف يرى الدوافع الإنسانية والأخلاقية،
وعليه أيضا أن يعرف كيف يمكنه أن يقنع الآخر بإحلال الإجابات
الإسلامية عن الأسئلة الكلية محل ما يؤمن به. ويستطرد المسيرى فى
شرحه لمنهج المعهد الدولى للفكر الإسلامى فى الدعوة ، فيقول إن ما يتم

هنا هو عملية مركبة بدأت بدراسة القرآن والسنة والتفسيرات المختلفة ، وتم تجريد نموذج إسلامي يتضمن القيم الحاكمة الإسلامية (الإجابة عن الأسئلة الكلية) وكذلك تمت دراسة نصوص الآخر المقدسة وواقعه ، وتم التوصل إلى النموذج الذي يتحكم في سلوكه ويفسر واقعه من خلاله . ثم استخدم النموذج الإسلامي لتفكيك هذا الواقع والنموذج الآخر لاكتشاف نقائصه ومواطن الضعف فيه ، ثم قدمت إجابات إسلامية عن الاسئلة الكلية تسد هذا النقص وتطرح أمام المدعو رؤية أكثر إنسانية وتركيبا .

ولقد لاحظ المسيرى - بعد اطلاعه كما يقول على بعض ما نشره المعهد عن إسلامية المعرفة - أن السمة الأساسية لمعظم هذه الكتابات أنها تتسم بالطموح الشديد وبالرغبة في التغيير على مستوى بنى عميق، فضلا عن الشمولية في الطرح . ومن هنا فإنه يرى أن الطموح أمر ومدى نجاحنا في ترجمة هذا الطموح إلى برامج وإجراءات قريبة المدى وبعيدة المدى أمر آخر (١).

• مؤلفات الفاروقى :

ليس من اليسير أن نرصد جميع مؤلفات الفاروقى ، فهي وفيرة في عددها، تربو على المائة والخمسين ، ما بين كتاب وبحث ومقال . ولذلك سأكتفى بأن أشير إلى نماذج من مؤلفاته تعطى صورة عن مدى موسوعيته وجدته :

أولا : المترجمات :

- ١ - « من هنا نبدأ » لخالد محمد خالد 1- From Here We Start
- ٢ - بدايتنا في الحكمة لمحمد الغزالى 2- Our Beginning in Wisdom

(١) عبد الوهاب المسيرى - إسلامية المعرفة: (فى النماذج المعرفية والأسئلة الكلية - أفكار وتصورات أولية) - ندوة فبراير ١٩٩٤ - مواضع متفرقة .

٣ - الأخلاق المسيحية : تحليل تاريخي منهجي لأفكارها السائدة
3- Christian Ethics: A systematic and Historical Analysis of its Dominant Ideas

ثانياً : الكتب :

- ١ - الأطلس التاريخي لديانات العالم
1- Historical Atlas of the Religions of the world
- ٢ - الإسلام والثقافة
2- Islam and culture
- ٣ - الإسلام ومشكلة إسرائيل
3- Islam and the problem of Isreal
- ٤ - العلم والقيم التقليدية في المجتمع الإسلامي
4- Science and Traditional values in Islamic Society

ثالثاً : المقالات والأبحاث :

- ١ - مفاهيم خاطئة لطبيعة العمل الفني في الإسلام
1- Miss Conceptions of the Nature of the work of art in Islam
- ٢ - جوهر الخبرة الدينية في الإسلام
2- The Essence of Religious Experience in Islam
- ٣ - الحوار المسيحي الإسلامي نظرة بنائية
3- The Muslim - Christian Dialogue : "A constructionist view"
- ٤ - المفارقة الإلهية : التعبير عنها في المسيحية والإسلام
4- Divine Tránscendence : its Expression in christianity and Islam
- ٥ - الحوار الثلاثي للأديان الإبراهيمية
5- Trialogue of the Abrahamic Faiths

ولما كان اهتمامنا منصبا على جانب واحد من جوانب اهتمامه وهو علاقة الإسلام بالفن ، فسوف نركز أو نضيق من مساحة المنظور الذي

نتناوله من خلاله لكي نضع القضية في موقعها الصحيح من خريطة
فكره، ولكي يتحقق ذلك لابد من إلقاء ضوء على رؤيته الاجتهادية للدين
الإسلامي تلك الرؤية التي بسطها في كتابه : "Islamic Da'wah its Nature
and Demands"

★ ★ ★

« الدعوة الإسلامية ، طبيعتها ومقتضياتها »

يعتقد «الفاروقى» أن الله "سبحانه وتعالى" قد أمر الإنسان بأن يدعو إلى سبيل ربه «بالحكمة والموعظة الحسنة» (١) . ويبدو أن الفاروقى لا يرى إمكان تعميم هذا الأمر على المؤمنين كافة ، فعنده أن الإنسان القادر على إنجاز مثل هذه الرسالة هو من كانت له القدرة على امتلاك ناصية he has appropriated فهم حقيقة «الدعوة»، وأن هذا الفهم يمارس - ولا شك - ضغطاً على «العارف» يدفعه إلى العمل من أجل أن يشاركه المسلمون الآخرون فى هذا الفهم ؛ وذلك لأن الحقيقة الدينية - فى رأيه - ليست نظرية فحسب بل هى أيضاً قيمة وعملية لذلك يحرص الداعية كل الحرص على أن يطلع الآخرين على اكتشافه ، ويأبى إلا أن يشاركه الآخرون فيما انتهى إليه من حسن الفهم لأمر الدعوة.

ويقدم الفاروقى منهج «الدعوة» فى ضوء هذا الفهم بوصفه جهداً مستمراً ورسالة متجددة ، قوامها الأسس الآتية :

١ - الدعوة ليست إكراها Da'wah is not Coercive .

حيث قرر الله «سبحانه» أنه ﴿ لا إكراه فى الدين ﴾ وهذا يعنى ضرورة الموافقة الحرة من قبل «المدعو Called» على الجانب الموضوعى فى الدعوة، وهو الإيمان بوجود الله، وأنه خالقه وحاكمه. أما بالنسبة لغير المسلمين فلقد حدد الله «سبحانه» مناهج الإقناع فى حالة عدم الاقتناع يُترك المدعو غير المسلم لله ، وقد سمع رسول الله ﷺ لغير المسلمين

(١) سورة النحل (آية ١٢٥) .

هى وجهة نظر تدعو إلى الإقناع Conviction المحض ، والإقناع لون من ألوان المعرفة التى تثق فى قدرة الإنسان على الفهم.

٦ - الدعوة الإسلامية تذكر Da'wah is Anamnesis

ويقدم الفاروقى تفسيراً له جدته لمعنى القول بأن الإسلام دين الفطرة religion naturalis ، حيث يوضح أن الله (سبحانه وتعالى) حين أمر المسلم أن يدعو الناس إلى الطريق القويم لم يقصد بذلك دعوتهم إلى شئ غريب عنهم ، أو غير معروف لهم ، بل قصد دعوتهم إلى شئ يكمن فى داخلهم ، لأنه فطرى أى مقوم طبيعى natural constituent للإنسانية ، فالدعوة - بذلك - «نداء للإنسان» لكى يعود إلى ذاته وإلى ما هو فطرى فيه وإلى ما هو موضوعى أو ظاهراتى أو فينومينولوجى (أى على نحو يتجلى من خلال إيقاف كل التحيزات Indoctrination والاجتزاءات Inculcations لوقائع التاريخ ويكفل إعادة فحص الحقائق كما هى معطاة). إنها أقرب إلى نظرية أفلاطون المعرفية «المعرفة تذكر» Platonic anamnesis (بدون الوقوع فى عبثية القول بالتقمص والتناسخ) . وبذلك فإن الداعية - كما يقول الفاروقى لا يفعل أكثر مما تفعله القابلة «Midwife» إذ يثير المدعو ويحرضه على إعادة إكتشاف ما كان يعرفه من قبل ، أى ما غرسه الله (سبحانه) فيه من معرفة.

وفى ضوء ذلك فإن وظيفة النبى - فى نظر الفاروقى - ليست إلا إعادة تذكر الناس بما كان فى داخلهم بالفعل ، ولقد استخدم هذا المنهج من قبل فى أدبيات الآباء الرسوليون Apostolic Fathers وبصفة خاصة فى عصر التنوير ، غير أنه تم التراجع عن هذا النهج فى القرن التاسع عشر، نتيجة التزام الإنسان الغربى بموقف النزعة العنصرية ethno - centrism ، التى تصنف أجناس العالم وفق نظام هيراركى تصاعدى يقف الغرب على

قمته ؛ ولقد كان هذا نوعا من الإخفاق والوقوع فى نوع الهيستريا من جانب العالم «المسيحي» (*) على ما يرى الفاروقى.

٧ - الدعوة عالمية فى المقام الأول Ecumenical par Excellence

يرى الفاروقى أن الاكتشاف الإسلامى «لدين الفطرة» واقتناعه بأنه أساس لكل دين تاريخى هو نقطة الانطلاق لإعطاء الأهمية الكبرى التى لابد أن تولى لعلاقة تفاعل الأديان inter religious relations حيث يقرر أن كل التقاليد الدينية تصدر عن عقيدة الألوهية التى غرسها الله على نحو فطرى فى كل إنسان. أما المشكلة التى قد تبرز - بالضرورة - فهى محاولة اكتشاف مدى توافق التقاليد الدينية مع دين الفطرة ، الدين الأصل والأول. وذلك يتم حله - فى نظره - بتتبع التطور التاريخى للأديان، وتحديد متى وأين وكيف تطور كل دين منها وتكامل أو انحراف عن دين الفطرة ، هذا بالإضافة إلى أهمية فحص الكتابات المقدسة لمعرفة حدود ما حدث فيها من تغيير عبر التاريخ.

وبذلك فإن الدعوة الإسلامية دعوة عالمية ، لما تحمله من الاهتمام الدائم بعلاقات التداخل والتفاعل بين الأديان ، وكذلك لتأكيد الأساس الجوهرى لكل دين حقيقى وهو «وحدانية الله» وذلك كما قال رسول الله ﷺ «خير ما قلته أنا والنبيون من قبلى : لا إله إلا الله» .

★ يتفق كثير من المفكرين الغربيين المعتدلين مع الفاروقى فى ذلك ، حيث يرون أن الأصل فى التنوير هو التحرر من الأسطورة والخرافة والآراء المسبقة ، ولذلك يبدون دهشتهم حين يرون المواقف أو يسمعون الآراء التى تميزهم بوصفهم عنصرا عن بقية البشر؛ ذلك لأن التمييز العنصرى نفسه أسطورة يتوهمها صاحبها ويسجن فيها نفسه.

بعد أن حدد الفاروقى خطوات المنهج الشكلى للدعوة ينتقل إلى مضمون الدعوة، فيرى ابتداء أنه لم يطرأ على قواعد اللغة العربية ونحوها «لغة القرآن الكريم» تغيير طوال الألفى عام تقريبا ، حتى إن ذلك الجدل الذى دار حول تفسير القرآن لم يلحق مضمونه الفساد ، إذ ما يلبث أن تذوب الخلافات فيما يوازيها أو يتشابه معها من مصطلحات تؤدى إلى الفهم ؛ ولذلك ظل «التوحيد» مضمون دعوة القرآن الذى يتردد على كل شفا وفى كل الأوقات .

ويقدم الفاروقى المبادئ التى يتأسس عليها التوحيد ومن ثم الجوهر الكلى للدين وهذه المبادئ هى :

أولا : أن «لا إله إلا الله» تعنى أن الواقع واقعان متمايزان أونطولوجيا ؛ عالم الطبيعة natural realm (أو عالم المخلوقات) ؛ والعالم الترנסندنتالى «المفارق أو عالم الخالق» Transcendent realm ، ويؤكد الفاروقى على دوام تمايز هذين الواقعين وتباينهما ؛ فلا تأليه للطبيعة ولا تموضع لله (١).

ثانياً : التوحيد يعنى أن الله (سبحانه) مرتبط بما ليس إلهيا من حيث كونه إلهيا له ، أى خالقه ، والغاية الأخيرة له ، أى أن التوحيد يؤكد ارتباط الخالق بالمخلوق برغم تباين وضعهما الأونطولوجى الذى لا يتأثر بهذه العلاقة ، من حيث إن المخلوق يحقق مضمون الإرادة الإلهية بشقيها

(1) Look: Ismail R.Faruqi : Islam and culture, angkatan Balia Islam -Malaysia (ABIM) 1980, and - Islamic culter and History. Argus Communications 1979.

تعتبر هذه القاعدة هى القيمة الأساسية ، والمسلمة التى تركز عليها رؤيته العامة، ولذلك أعتمدنا على كتاب «الدعوة» فى عرض المنهج والمضمون لأن العبارات تتكرر بنصها فى الكتابين المشار إليهما .

الدينى والأخلاقى بوصفها معياراً أو مقياساً لما تم خلقه وضمنان استمراريته ، وإلا كان «الخلق» حادثة بلا معنى.

ثالثاً : التوحيد يعنى أن الإنسان قادر على الفعل . لأن «الخلق» أو الإبداع «Creation» عملية مرنة وقابلة لاستيعاب فعل الإنسان فيها من حيث كونه خليفة الله، وذلك على خلاف دعاوى الأديان الأخرى ، حيث الاعتقاد فى السقوط والخطيئة، وتجسد الآلة فالتوحيد يؤكد كون الخالق هو الخير الأسمى Summum bonum، وكذلك يؤكد أن المخلوق يحمل إمكانات الأفضل والأحسن داخلياً، وما على المخلوق إلا أن يتشبه بالخالق مهتدياً بوصاياه ومثله العليا ولذلك فإن الوحي يقدم معرفة واقعية لإعمار الكون وتقدمه (★).

رابعاً : إذا كان التوحيد يؤكد أن الإنسان هو القادر - من بين كل الكائنات - على الفعل فهو كذلك يؤكد قدرته قبول الفعل أو رفضه . وهذه الحرية تسمه بسمة مميزة هى المسئولية الأخلاقية، ولذلك فإن الأخلاق هى ما يتم فعله فى حرية، وهذا النوع من الفعل الأخلاقى يشكل الجزء الأكبر من مفهوم إرادة الإلهية. ومن ثم فإن هذا الفهم لمعنى «المسئولية الأخلاقية» يجعل الحساب (أو المحاسبة) Judgment ضرورياً.

(★) يتضح هنا تأثير الفاروقى بمحمد إقبال فى «تجديد التفكير الدينى فى الإسلام» حيث يقول : «إن جوهر الاختلاف بين المفهوم المسيحى والإسلامى لعلاقة الإنسان والكون ، على الرغم من أنهما يرميان إلى تأكيد روحانية النفس الإنسانية إلا أن هناك farkاً واحداً لاغير وهو أن الإسلام لإدراكه ما بين المثال والواقع من اتصال يستجيب لعالم المادة ، ويبين طريقة السيطرة عليه بغية الوصول إلى كشف أساسى لنظام واقعى للحياة . انظر محمد إقبال - تجديد التفكير الدينى فى الإسلام . ص ١٧ .

حيث يقوم من خلاله عمل الإنسان وتتحدد مدى مسئوليته فى إعمار الكون، ومن ثم تحقيق الإرادة الإلهية.

خامساً : إن التوحيد يعنى إلزام الإنسان أن يدخل فى سلسلة nexus ترابط الطبيعة والتاريخ لتحقيق الإرادة الإلهية Divine will ، فالإرادة من حيث كونها موجودة قبل العالم والحياة، تحشد كل طاقات الإنسان فى خدمة الثقافة والحضارة. فهى - فى جوهرها - قوة حضارية Civilizing Force للعالم ، كما أنها لا تبرر نفسها بوصفها دعوة لتحرير الإنسان من خطيئة Predicament الوجود والنظر إليه بوصفه معاناة وبؤسا Suffering . and miserabe

وأخيراً - كما يقول الفاروقى - يعيد التوحيد الكرامة إلى الإنسان من خلال دعوته له بأن يمارس تميزه الذى وهبه الله له. إذ يرد الإسلام للإنسان كرامته ويعيد تأسيس سلامته الصحية والعقلية وبرأته ؛ فهو لم يعد - فى الإسلام - موضوعا Object للخلاص ، بل ذاتا Subject ، وبذلك المعنى يضيف الفاروقى الفاعلية والإيجابية على الإنسان من حيث هو ذات قادرة على الفعل ، لا من حيث هو موضوع يقع عليه السلب والنقص للإرادة. ومن هنا نفهم معنى التركيز على كون الإنسان خليفة الله (سبحانه) ووكيله على الأرض ومن ثم شريكه فى إبداع الأرض وإعمارها، يثق فيه بوصفه خليفة له حيث قام الله بوضعه فى هذا المقام بإرادته (سبحانه) (*) ، فهو إذن ليس مجرد شئ يحتاج إلى العون والإنقاذ (١).

(*) يشير الفاروقى إلى حوار الله (سبحانه) مع الملائكة فى سورة البقرة (آية ٢٩) ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّ جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾ .

(1) Ismail R.al.Faruqi : Islamic Da'wah its nature and Demands.

وما سبق هو استعراض موجز لهذا الكتاب لأهمية ذلك فى دراستنا عن الإسلام والفن .

ولا شك أن الفاروقى متأثر - وبشكل جلى - بفهم محمد إقبال لحوار الله والملائكة من حيث دلالة هذا الحوار على أن الإنسان قد وهب بالملكة التى تجعل له القدرة على وضع أسماء للأشياء ، أى أنه قادر على أن يكون تصورات لها . وتكوين هذه التصورات معناه . إدراكها وفهمها (١) ومن ثم فإن الإنسان - كما يقول إقبال - فى صميم كيانه هو كما صورّه القرآن قوة مبدعة وروح متصاعدة تسمو فى سيرها قُدا من حالة وجودية إلى حالة أخرى (٢) .

وبعد أن بسطنا رؤية الفاروقى للإسلام وللدعوة الإسلامية ، فلنتساءل الآن، ما موقع الفن وعلاقته بالإسلام فى ظل هذه الرؤية ؟ ولنتساءل كذلك : هل يؤسس الفاروقى فى مقالته الإسلام والفن لإستطبيقا إسلامية ؟

لم يكن الفاروقى أو لمياء الفاروقى أول من تساءل عن الدور الذى يمكن أن يكون فى مقدور الإستطبيقا أن تلعبه أو الدور المؤثر الذى ينبغى أن تلعبه فى أى تفكير تقليدى دينى سواء كان مسيحيا أو إسلاميا ، فلقد اهتم كثير من الباحثين بتقديم مسوغ لتأسيس إستطبيقا ترتبط بوجهة النظر الدينية الخاصة بهم ، سالكين فى ذلك سبلا وطرقا مختلفة عن تلك التى يسلكها الفلاسفة والأكاديميون عند صياغتهم لنظريات جمالية معينة يريدون بذلك أن تقدم هذه الإستطبيقا نظريات جمالية تتلاءم مع الفهم الخاص للدين الذى ترتبط به (٣) .

(١) محمد إقبال : تجديد التفكير الدينى فى الإسلام - ص ٢٠ .

(٢) المرجع السابق ص ١٩ .

(3) Frank B.Brown : Religious Aesthetics P.,16

ولقد استخدم فرانك براون منهج إعادة بناء الإستطبيقا كشف عن قصور استقلال الاستطبيقا عن مجالات المعرفة والقيم والدين .

ومن خلال قراءات متعددة لموضوعات اهتمام الفاروقى التى تناول فيها الفن من زاوية أو أخرى - نجد أنه لم ينشغل بشرح الأسباب الفلسفية وغير الفلسفية لما هو ملاحظ من خلو تاريخ الفكر العربى الإسلامى من الاهتمام بنظرية الجمال أو بالتنظير الجمالى ، بل نجده يركز جل إهتمامه على «كيفية» كشف أو تقديم نظرية فى الفن الإسلامى ، بمعنى إنه دخل مباشرة إلى مضمون الثقافة وما قدمته من إبداع فنى . وإن كان الأمر لم يخلُ من تقديم موقف نقدى للمشتغلين بالموضوع سواء كانوا باحثين غربيين أو إسلاميين هادفا - ولا شك - إلى رسم خريطة لتطوير التفكير الجمالى ودفعه إلى آفاق جديدة.

ويبدو أن منهج تأسيس إستطيقا من منطلق الرؤية الدينية يأخذ صورتين : إما أن يتم تفسير الدين تفسيراً جديداً تتضح به حقيقته ويكتشف من خلاله علاقاته الممكنة مع الإستطيقا؛ وإما أن يتم تفسير الإستطيقا تفسيراً جديداً ويعاد بنائها على نحو يكتشف من خلاله مناطق إغفال ارتباطها بالدين ^(١).

والواقع أن الفاروقى قد اصطنع منهج تفسير الدين وتجديده والكشف عن غنى إمكانات ارتباطه بالفن ، أما لمياء الفاروقى فقد استخدمت منهج إعادة بناء الإستطيقا ومحاولة الاتساع بمفهومها لترتبط بالقيم الدينية ^(*) وهى تعتقد مع كثير من المنظرين اليوم أن هناك درجة

(1) Look: Frank B. Brown : Religious Aesthetics PP., 18, 19

(*) قدمت لمياء الفاروقى جهودا طيبة فى هذا المجال ، ومن ذلك بحثها « نظم أو قواعد أسلمة الفنون » Islamizing the Arts Disciplines أو «أسلمة مساقات الفنون» الذى قدمته فى إطار جهود المعهد الدولى للفكر الإسلامى . لأسلمة المعرفة ، حيث حاولت الوصول إلى «فهم مشترك» لمصطلحات الفنون الإسلامية فى ضوء مفهوم التوحيد؛ فقامت فى هذا البحث بتحديد معنى الفن ؛

كبيرة من المرونة Flexibility والتداخل Permeability بين الحدود التي تفصل الاستطبيقا عن حقول مثل اللغويات Linguistics ، والنظرية النقدية Critical theory ، والنقد الثقافي Cultural Criticism⁽¹⁾.

وإذا عدنا إلى رؤية الفاروقى التجديدية للإسلام سنتعرف الأطر التي نسج منها خيوط المبادئ الإستطبيقية للفن الإسلامى وهو على الرغم من اقتناعه بأن الدين الإسلامى يمثل «المركب» لكل من الدين اليهودى (الواقعية المتطرفة) والدين المسيحى (الروحانية المتطرفة) ، من حيث كونه «العقل» أو «الاعتدال» أو «التوازن» أو «الوسطية» ؛ إلا أنه يرى أن هذا المركب أو «العقل» الإسلامى يقف عند عتبة التجاوز أو الترانسندنتال دون أن يتجاوزها - لأن هذا العقل فيما يعتقد الفاروقى - يقع بين «وجدانين»: وجدان لافى ؛ ووجدان متذوق ؛ الوجدان اللافى يسلم إلى العقل، حيث

= والاستطبيقا ، وتساءلت عن ما هى المصطلحات العربية التى تتطابق معها، وما هى التعبيرات الجديدة التى تتشدها أو تدعو إليها لأسلمة هذا النوع من الدراسة. وأجابت عن تلك الأسئلة عن طريق إقامة موازنات نقدية بين ما هو متعارف عليه فى الفن والاستطبيقا والنقد الفنى وتاريخ الفن والتربية الجمالية ، وبين ما ينبغى أن تكون عليه فى ظل ما أسمته فلسفة الفن أو علم الفن الإسلامى ؛ أى ذلك الذى يعبر عن الروية الإسلامية للعالم .

ولابد من الإشارة إلى أن لمياء الفاروقى -بالإضافة إلى جهدها الفكرى الخاص- قامت ببحث الباحثين وتحريضهم على أن يدلوا بدلوههم فى هذا المجال الذى يستحق كل الاهتمام من حيث إنه يتم معنى التوحيد .

Look: Omar W. Nasim, Toward an Islamic Aesthetic theory, the American Journal of Islamic social sciences.

Also : Aneimah sayyid Muhammad , Islamization of the visual Arts, in Toward Islamiztion of disciplines, the international institute of Islamic theought, Virginia V.S.A. 1995.

(1) Frank B. Brown : Ibid P. 23.

إثبات العقائد «نظريا» وممارستها عمليا (العبادات ، والمعاملات) أما الوجدان المتذوق فإنه يسلم إلى الجمال والتصوف ، حيث مجاوزة قدرات العقل والاحتياج إلى ملكات أخرى كالحدس ، والروح والمدهش أن هذين «الوجدانين» يستقيان غذاءهما من «لغة القرآن» التى تؤسس آياتها البنية القبلية a priori substructure ، التى توجه البنية المترتبة التجريبية - a posteriori ori superstructure وتنتشرها وتمتد بها حيث نجد وظيفتها الطبيعية فى الإدراكات التوحيدية (١) .

وبذلك فإن العقل - فيما يرى الفاروقى - له مدخل تمهيدى وضرورى ، حيث يرسى المبادئ الأولية ، كأدلة «أن لا إله إلا الله» ، وأنه خالق الكون ومبدعه وأنه الأول والآخر ، وأنه المحدد للإنسان دوره من حيث كونه خليفته ووكيله على الأرض ومحقق لإرادته الإلهية فى جانبها الأخلاقى ، وبعد أن يحقق العقل الاطمئنان إلى ذلك ، تظل هناك منطقة تشغله وهى ماهية الإله ، وكنهه ، والإحساس به ، ونوع العلاقة الشعورية التى تربطه به ، ولا سيما وأن «الصور الفنية فى القرآن» تقدم رموزا لشيء لا يمكن تحديده عقليا ، بل إن الرمز الفنى فى الصور الفنية فى القرآن تخيل يضع لبنات تحريك خيال القارئ لجهات وأبعاد وحدود لا نهائية ، وبقدر درجة الإيمان والشفافية تحقق الصورة الخيالية كل ما لها من إمكانات الحركة والتحريك (٢) .

(1) Omar Nim: Toward an Islamic Aesthetic theory P.79.

(٢) انظر : سيد قطب (التصوير الفنى فى القرآن) حيث قدم فصلاً تفصيلياً عن التخيل الحسى والتجسيم ، أفاض فيه شرحاً لتفسير القاعدة التى يقوم عليها التصوير الفنى فى القرآن، حيث يقدم المعنى الذهنى فى صورة محسنة متخيلة ، تتضمن الحركة فى أغلبها وهذه الحركة هى ما يسميه سيد قطب التخيل الحسى الذى يعمل على بث الحياة فى شتى الصور ويضيف إليه كذلك ظاهرة التجسيم أى تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها أجساماً أو محسوسات ص ٣٦ ،

هكذا أراد الفاروقى فى إطار رؤيته المجددة أن يقوم بالرد على الأسئلة الكبرى فى حياة الإنسان (أو الأسئلة الكلية كما يسميها المسيرى) من خلال وحدة الإنسان الشخصية، فالإنسان يعرف الله بالعقل ويحبه بالفن من خلال حضوره البهى المستعصى على العقل وقدرته على التعبير والتشبيه ، فالله الذى ﴿ ليس كمثله شيء ﴾ يعجز العقل عن تصويره وتصويره ، ويجد نفسه لا يقف إلا عند «حد» المفهوم «المجرد» الذى لا يجرؤ على تجسيده ، ولما كان «الحد» - كما يراه كانط - شيئا إيجابيا ومعرفة حقيقية لا يكتسبها العقل إلا حينما يمتد إلى ذلك «الحد» ، دون أن يحاول مع ذلك تجاوزه وإلا وجد نفسه بإزاء خلاء محض أو مكان فارغ ، فإن كل ما سيولده «الحد» فى العقل هو تشوفه الدائم وتطلعه فيما وراءه أى إلى ذلك المجهول الذى لا يعرف حدوده ، ويسعى دوما إلى إدراك ما هنالك من علاقة بين هذا العالم وما هو خارجه ؛ إذ إن الحد ليس حاجزا يتصف بالسلبية ، وليس مجرد تعين لكمية الموضوع بشكل محدد (١) * .

وها هنا يمكن أن نتساءل : كيف أجاب الفنان المسلم - فى نظر الفاروقى عن الأسئلة الكبرى : ما علاقة الله بالعالم ، والإنسان ؟
ما مصدر وحدة الكون ؟

(١) د. ذكرى إبراهيم - كانط أو الفلسفة النقدية ص ١٥٥ .
(*) فى اعتقادنا أن د. الفاروقى متأثرا إلى حد بعيد بالفلسفة الكانطية ولذلك يحاول من جانبه الاستفادة من بعض جوانبها التى تتفق مع وجهة نظره الإسلامية ، وسوف يتضح ذلك التأثير بشكل جلى فى دور الوعى الجمالى الإبداعى للفنان فى تحقيق الميتافيزيقا المشروعة لدى كانط من حيث تطبيق الاستدلالات المفتوحة إلى ما لا نهاية ولاسيما فى اعتقاده إستحالة تصورنا للموجود الأسمى تصورا محددا دقيقا .

كيف يعبر الشكل الفنى عن المضمون الإلهى المفارق ؟
كيف أجاب الفنان عن هذه الأسئلة عن طريق فنه ، وإلى أى حد
أستوعب مضمون العقيدة الإسلامية أعنى «التوحيد» ؟ وكيف عبر عنها
فنا (شعرا ، وإرايبسك، وخطا) إلخ ؟.

★ ★ ★

• نقطة البدء أو استحضار الوجود الشعورى :

كما سبق أن أوضحنا فإن الفاروقى قد دخل مباشرة إلى مضمون الثقافة على نحو ما تجلت فى الأعمال الفنية ، حيث افترض فيها أنها تؤلف وحدة (المقصد - الشكل) ، ولقد أعلن عن هدفه الحقيقى وهو أنه يسعى إلى تعيين الموضع الذى تكمن فيه هذه الوحدة وما تستند إليه من نظرية أو مبدأ إستطيقى (١).

والواقع أن الفاروقى من حيث كونه مؤمناً بأن الدين الإسلامى دعوة وأن هذه الدعوة بعثت للناس «كافة» وما تحمله من معانى الاختلاف ثم تحديده لمنهج هذه الدعوة فى عبارة ﴿ وجادلهم بالتى هى أحسن ﴾ وما تعنيه من «مرونة» الداعية فى مخاطبة ذوات مختلفة تقتضى كل منها المدخل المناسب لثقافته وجنسه مما يقضى باستحضار الوجود الشعورى فى البداية، فالمدخل إلى الإسلام طريقه الجماليات أى «الوجدان المتذوق لا الوجدان اللافت» الذى يسلم إلى العقل ، ولذا يقرر الفاروقى أن المسلمين كافة عبر العصور تجاوبوا من صميم وجدانهم مع ترتيل القرآن والأذان، حتى وإن لم يفهموا إلا القليل أو لم يفهموا شيئاً من المعانى العربية. لأنهم فى مثل هذه الحالات لم يكن عقلهم المنطقى أو ذهنهم هو الذى يعمل . بل كانت ملكاتهم الحسية والحدسية هى التى تلعب الدور كله من خلال استيعاب واضح للقيم الجمالية (٢).

(1) al Faruqi : Islam and art P.81.

(2) Ibid, P.81.

ولم يستطع الفاروقى أن يتجاهل مناقشة المستشرقين والدارسين للفن الإسلامى وأن ينبه إلى خطئهم فى فهم هذا الفن من وجهة نظر مبدعيه، إذ سواوا فى المعالجة بينه وبين الفن الغربى ، غافلين عن أن فى هذه التسوية إغماطا لدور العقيدة الإسلامية فى الفنون الإسلامية فلم يلاحظوا مثلا أن الإسلام قد دخل إلى بقاع كثيرة فى شرق المعمورة وغربها وشمالها وجنوبها ، وكانت لكل من هذه البقاع عاداتها وأعرافها وتراثها الذى تحدث إليها من ثقافات القديمة فيما قبل الإسلام ، فلما دخلها الإسلام ودخلت هى فى الإسلام صدر عنها جميعا - مع اختلافها الجغرافى والتاريخى والثقافى - فنٌ له خصائص واحدة تعكس أثر العقيدة الواحدة فى وجدان الفنان المسلم أينما كان.

ومن ثم كان من الخطأ المنهجى محاولة فهم الفن الإسلامى والحكم عليه مقطوع الصلة عن ينابيع وجوده الحق فى العقيدة الإسلامية ذلك أن جوهر الفن الإسلامى هو جوهر الدين الإسلامى ذاته ، ولذلك فإن عشرات السنين - كما يقول الفاروقى - من البحث المدقق والتحليل الحساس لأعمال الفن الإسلامى وإعادة بناء لها وتعيين هويتها ، قد أكسبت مؤرخي الفن الإسلامى من الغربيين شعورا بالفضل أعمق تماما لمجال البحث وللعالم الإسلامى كذلك، غير أن ما قدموه للأعمال الفنية من حيث هي تعبيرات عن الحضارة أو الثقافة الإسلامية إنما كانت عن قبيل التخبطات الفاضحة التى يستحي منها العقلاء خجلاً⁽¹⁾.

وعلى ذلك كان تحديد جوهر الدين الإسلامى مدخلا ضروريا لتحديد جوهر الفن الإسلامى. ولما كان جوهر الدين الإسلامى يقوم فى «التوحيد» كان «التوحيد» هو أيضا الجوهر المقوم للفن الإسلامى .

(1) al Faruqi : Islam And Art, P.83.

ويتحدد مفهوم «التوحيد» فى الإسلام بثلاثة أمور :

(أ) الإيمان بمغايرة الموضوع الإلهى لكل موضوعات الطبيعة ﴿ ليس كمثله شئ ﴾ .

(ب) الإيمان بتعالى الموضوع الإلهى على نحو يجعله يند عن التصور والتعبير .

(ج) قدرة الإنسان على الفعل واتساع معنى الخلق والابتكار من حيث كون الإنسان خليفة الله و«وكيله» فى تحقيق إرادته «سبحانه» فى زمان ومكان ما (★) .

وقد ترتب على ذلك - فى المقابل - أن تحتّم على الفن الإسلامى أمران :

الأول : أن يدرك عدم جدوى المذهب الطبيعى فى إمكانية التعبير عن الموضوع الإلهى وجوهره «التوحيد» ؛ ذلك لأن مغايرة الموضوع الإلهى لمملكة الطبيعة برمتها تقضى إلى عدم جدوى المذهب الطبيعى بالنسبة لموضوع الفن الإسلامى .

والثانى : أن تتجه الفنون فى الإسلام إلى خلق «حدس حسى» باللامتناهى واللامحدود فى وعى المتلقى يعينه على حدس حضور الموضوع الإلهى حدسا مباشرا فى شعوره ووجدانه بلا واسطة من عقل أو مخيلة .

وفى هذا الإطار يتعين فهم الفنون الإسلامية من شعر وآرابيسك وخط عربى . غير أن الفاروقى يلفتنا إلى أن الوعى الإسلامى لم يستطع

(★) قمنا باختصار مبادئ التوحيد التى أوردها الفاروقى فى إطار رؤيته الهامة ، وذلك بما يتناسب ودور الفنان المبدع .

أن يستوعب ذلك مرة واحدة، بل إنه هو نفسه ، بإزاء فهم الفنون الإسلامية التي تم إبداعها في كنف الإسلام ، قد لاحظ حيرة الوعي الإسلامي -في البداية- وتردده في الكثير من الأعمال ذات الصبغة الطبيعية من أشجار وباقات زهور وأعنان الموجودة على قبة الصخرة بالقدس (والتي تم إكمالها في تسعينيات المائة السادسة للهجرة) وفي المسجد الأموي بدمشق وفي عدد من قصور بني أمية (المفجار والموشاتي وغيرها) ، مما بنى في القرن السابع وأوائل الثامن الهجريين ، إذ ضمت إلى جانب ذلك بعضا من الرسوم التصويرية التي نجدها في الأعمال البيزنطية . ويفسر الفاروقي ذلك بأنه إما أن هذا الفنان الذي أنتج هذه الأعمال كان من أول جيل أو ثاني جيل من أجيال الداخلين في الإسلام ، أو أنه كان نصرانيا فأنتج ما أنتج وفقا لما عرف من أسلوب أو نهج⁽¹⁾.

ويلاحظ الفاروقي أن هذه المرحلة من الإبداع الفني والتي تمثل حيرة وتردد الفنان المسلم كانت هدفا لكل ادعاءات باطلة ، أو بالأحرى كانت وراء كل سوء فهم لهذا الفن، حيث وصف المستشرقون الفنان المسلم بقلّة البراعة في محاكاة الفن البيزنطي ، ومن ثم تراجع هذا الفنان عن مواصلة لتقليده . ولذلك ناقش الفاروقي هذه المسألة ويرجعها إلى تطور استيعاب الفنان المسلم لمبادئ التوحيد ، ثم يبين الكيفية التي واجه بها هذا الفنان موقف تمايز العالمين (الإلهي - الطبيعي) أونطولوجيا ، حيث كان عليه أن يدرك كيف يتتزه الله (سبحانه) عن أي تشبيه أو تجسيد ، وإلا وقع الفنان في الكفر .

ولكن هل يترتب على ذلك أنه يستحيل الاتصال بين العالمين ؟

(1) al Faruqi : Ibid, P.87.

يجيب الفاروقى بالنفى ، ويقرر أنه ثمة اتصال يمكن أن يقوم منها فى ذهن الإنسان أو فى عقله وهو اتصالاً ليس بالذات الإلهية نفسها، بل بما لتلك الذات من إرادة، عن طريق كلمات وتصورات ومدرجات يتم تلقينها من خلال الكلمات (الوحى)، التى يمكن فهمها بالعقل البشرى عن طريق التفكير. والمعرفة التى تتحقق ها هنا هى بلا شك معرفة أولية ، ينبغى فهمها بلا كيف^(١).

هكذا يحدد الفاروقى العلاقة بين الفن الإسلامى والدين الإسلامى بأنها علاقة إحالة متبادلة ، فلا قيام لفن إسلامى حقاً إلا فى ضوء جوهر التوحيد الإسلامى الذى يهتئ حدسا حسيا يعين على استحضار الموضوع الإلهى .

فماذا فعل الوعى الفنى الإسلامى فى مواجهة هذا التحدى ، أعنى حقيقة أن الله لا نهائى ويند عن التعبير عنه ، غير أن عدم التعبير عن الموضوع الإلهى بسبب أنه مما لا يمكن التعبير عنه ، فهذا شئ ، وأما التعبير عن الحقيقة المتجسدة فى هذه القضية فشئ آخر . ولا شك أن التحدى فى التعبير حسيا عن الحقيقية التى تقرر أن الله لا يمكن التعبير عنه حسيا عما يصيب خيال أى فنان بالدوار^(٢).

وهنا سجلت عبقرية الوعى الفنى الإسلامى تقدمها واستيعابها لكيفية التعبير وقدمت فن التوشية أو النممة - الذى كان معروفا ومعمولا به فى الشرق الأدنى القديم - وقد دفعت به إلى مستوى جديد من النضج والكمال؛ فالنبته المنممة أو الزهرة المنممة إنما هى تصوير ساخر أو مشوه لشئ حقيقى من أشياء الطبيعة، إنها اللا-طبيعة . غير أن هذا

(1) Ibid, P.89.

(2) Ibid, P.90.

الأسلوب الذى حاول به الفنان المسلم نقى الطبيعة أو سلبها لم يكن بالأسلوب الأمثل الذى يلقى النزعة الطبيعية ، إذ إن نزع حالة الطبيعة من الشيء قد تؤهله للتعبير عن طبيعة عالية النبرة (الأمر الذى يتعارض مع القصد الإسلامى) كالصحة التى كثيرا ما تصور من خلال المرض ، وكالحياة التى تصور من خلال الموت ^(١).

ولذا جاء الوعى الإسلامى ليبتكر حلا فريدا . وهو أن يصور النبتة أو الزهرة المنمنمة فى تكرار لا نهائى يبرأ -إن جاز التعبير- من أى تفرد ، ومن كل تفرد ، فيلقى بذلك المذهب الطبيعى من الوعى مرة واحدة وإلى الأبد ^(٢). ويؤكد الفاروقى بذلك مدى أهمية التفاعل المتبادل بين الخبرة الدينية والخبرة الجمالية من حيث كون الخبرة الدينية ملهما للخبرة الجمالية ، وكون الخبرة الجمالية تعميقا للخبرة الدينية وقد أدى هذا التفاعل بينهما إلى اصطناع الفنان المسلم هذه النظرة الحدسية التى تسقط الفروق بين الجزئيات ، تلك الفروق التى يثبتها الحس ، وقيم بها تلك الحواجز التى تفتت استمرارية الكون «أوراق الشجرة تتميز كل واحدة منها عن الأخرى فى النظرة الحسية» .

ويبدو فى ضوء ذلك أهمية رأى جادامر H.G.Gadamer ، الذى ذهب فيه إلى أن إقامة التعارض بين الفن والدين أمر لا معنى له ، كذلك محاولتنا إنكار أى دعوة «للحقيقة» يخبرنا بها الفن ^(٣). فإذا كان الدين -فى نظر الفاروقى- يخبرنا بحقيقة لانهائية الله، وخلافة الإنسان على الأرض ويؤكد دوره فى تحقيق إرادته (سبحانه) الأخلاقية من خلال العبادات والمعاملات ، فإن الفنان المسلم لم يقف موقفا سلبيا ، بل حرصه

(1) Ibid, P.90.

(2) Ibid, P.90.

(3) H.G.Gadamer : Aesthetic and religious experience P.153.

إيمانه وحثه فهم مضمون التوحيد على أن يعبر جماليا عن اللانهاى وعدم القابلية للتعبير وذلك عن طريق اللا-طبيعة المتكرره فمن الممكن أن تكون للنتيجة إذن معادلة تماماً لشهادة «لا إله إلا الله» معبرا عنها لفظا ومنطقا^(١).

وهذا - من ناحية أخرى - يشى بشىء مهم هو أن تلك التعبيرات الجمالية والرمزية تبعث أو تجدد الحياة فى الأفكار الدينية التى قد تتجمد أو تتحدد بزمان ما ومكان ما ، فتفقد الروح. غير أن التجديد الدائم إنما يكون فى أساليب التعبير عن المضمون الدينى -وهذا ما سيظهر بشكل جلى فيما يأتى- فالفن والدين بينهما علاقة حوارية تبادلية. transformative , dialogical relationship حيث يجدد الفن الفكر الدينى ويحفزه على إعادة صياغة ما فيه من الشعارات المألوفة ، كما يحور الفكر الدينى الإدراكات الجمالية ويعدلها وذلك بتجديد صور تشكيل مزيد من طرق الاستبصار والإبداع الجمالى^(٢).

والواقع أن كانط - على الرغم كونه مؤسس استقلالية العمل الفنى والخبرة الجمالية - إلا إنه كما لاحظ نوكس Knox أن القراءة الفاهمة لمضامين معالجة كانط للانسجام أو التناغم سوف تظهر أبعاداً جديدة حيث -إنه على الرغم- من أن كانط جعل مبدأ التوافق والتناغم بين الملكات هو الأساس الفكرى لفلسفته فى الفن والجمال ، إلا أن هذا التناغم الذى تبعثه وتولده الخبرة الجمالية ليس مجرد الاهتمام «بالشكل» فقط للموضوع ، بل هو نتاج رؤية روحية رهيبة للتأمل والفهم لتلك الخصائص والصفات المتجددة دوما ، وللمعانى الخالدة والأزلية للحياة^(٣).

(1) al Faruqi : Islam and Art P.91.

(2) Frank B. Brown :Religious aeslhetic P.42.

(3) I.Knox : Aesthetic theories of Kant, Hegal, and schopenhauer. P.50

ولعل هذا يتضح على نحو جلى فى حديث كانط عن «قوى الروح
التي تكوّن العبقرية the powers of the Mind which constitute Genius حيث
يرى أن العبقرية هي المبدأ الذي يحيي أفكار الروح (Mind) ويجدها ، كما
يضيف الإنسجام والتناغم عليها ، وفى قدرة هذا المبدأ تقديم الأفكار
الجمالية التي يقصد بها كانط التمثيل الخيالى A Presentation of the
Imagination ، الذي يثير -بدوره- التأمل اللامحدود ويحفزه، والذي لا
يكون فى مقدور أى مفهوم Concept ، أولغة Language أن تكافئه فى المعنى.
فالفكرة الجمالية لدى كانط هي «المقابل» للفكرة العقلية إلا أن الأخيرة
تفتقر إلى الحدس «أو التمثيل الخيالى» (١).

ويوضح «روجر سكرتون» R. Scruton ذلك بقوله «إننا لا نحتاج أن
نشارك باخ Bach قناعاته ومعتقداته الدينية كيما نشاركه موسيقاه التي
تعبّر عنها ، فعل العكس تماما ، أن الأعمال الموسيقية التي تعتمد على
مثل هذه القناعات يتم تحويلها من مذهب أو عقيدة a doctrine إلى «فكرة
جمالية» an aesthetic idea كما يستخدمها كانط (٢). ولذلك يمكن القول إن
العمل الفنى الحقيقى يحتاج إلى قناعات عميقة ، إلا أننا لا نكون فى
حاجة إليها ونحن بإزاء تقديره ، ولعل ذلك يفتح لنا أفقا جديدا نرى فيه
«الاستيطقي» على نحو جديد ، بحيث نفهم أنه يتضمن بعدا روحيا شريطة
ألا يفصح عنه على نحو دعائى أو تعليمى ، وبذلك يصف جون سكرتون ،
مرة أخرى عالم الفن الهابط Kitsch Art -الذى يحيط بنا فى ظل عالم ما
بعد الحداثة- كيف يخرج من جراب مخلوق خالى الوفاض فى قضية الفن
فهو لا يملك إلا تزييف الواقع بواسطة الوسائل الفنية ، فعالم الفن الهابط
هو عالم أحلام اليقظة المتقلب winsome make-believe ، والوعود المعسولة

(1) I.Kant : Critique of Judgment, Section 49, PP.181, 182.

(2) R. Scruton: The Aesthetic Endeavour Today P.341.

sugary promises ، لعائد مؤقت آنى Instant reward ولذا فهو يدعى له
موقعا لن يصبه أبدا (١).

ولذلك نعود إلى تفسير التبادل المتفاعل والحوار المتجدد بين وعى
الفنان المسلم ومضامين الدعوة ، لنكشف عن دور الدين فى حث الوعى
المبدع على المشاركة فى فعل الإبداع ، ودور الفن فى تهيئة الوعى
لاستحضار المفاهيم الدينية على نحو جديد ، مما يؤدي إلى إسقاط
الزعم القائل بتهوين الإسلام من شأن دور الفن أو بمناهضة الفنون، بل
على العكس إن للفن دورا فى الإسلام ، كما أن فى الإسلام متسعا للفن .

★ ★ ★

(1) Ibid; P.346.

اللغة العربية ، مصدر وحدة التعبير الفني في الإسلام

كان مقصد الفاروقى اكتشاف العلاقة بين الإسلام والأعمال الفنية التى ظهرت فى كنفه ، مفترضا أنها تؤلف وحدة ، وتستند على مبدأ استطيعى حدده فيما قدمه فى إطار عقيدة التوحيد التى يدور مدارها حول وحدانية الله ومفارقته. وقد أوضح كذلك مثابرة الفنان المسلم على إبداع الشكل الجمالى الذى يصب فيه هذه المفارقة والتعالى. فمن أين استمد الفنان المسلم تكيكه التشكيلى ليدع الشعر ، والأرابيسك والخط العربى ؟

يرى الفاروقى أن الوعى الإسلامى قد عاد إلى عناصر تكوينه التاريخى ، ويعنى بها عناصر الوعى بالعربية ، كيما يحقق هذه الوحدة التى تضم كل أشكاله وأنواعه الفنية ، فاللغة العربية لغة صرفية أى اشتقاقية تقوم على الميزان الصرفى الذى من شأنه أن يشتق من أصل ثلاثى واحد مثلاً ما لا نهاية له من الاشتقاقات الصرفية ، التى تدور كلها على مدار المعنى الوارد فى الأصل . فهذه اللغة الصرفية تقوم على تكرار المعنى الواحد فيما لا نهاية له من الأشكال أو الصيغ الصرفية التى تحيل المعنى الواحد إلى «نسق تكرارى» . فأنت -فى اللغة العربية- تواجه مع كل «معنى» نسقا تكراريا يفتح بك على اللامتناهى واللامحدود . ثم عن طريق علاقات التصاقب والتشابه والتقارب وتنظيم الفروق بين حروف الهجاء فى العربية ، تتقارب المعانى فى الجذور الأصلية ويتكرر بعضها فى بعض ، فيتسع بذلك النسق التكرارى للمعنى ، ويتكشف الشعور باللامتناهى، وباللامحدود فى وعى المتلقى . فالعربية -بذلك- لغة تعين

الذهن على الانتقال من المحدود إلى اللامحدود ، ومن النسبى إلى المطلق، ومن المتناهى إلى اللامتناهى، ومن الفيزيقي إلى الميتافيزيقي، وهذا مما يجعلها لغة مؤهلة لإعانة الوعي على استحضار الموضوع الإلهي فى حدس وجدانى مباشر ، ولقد عكس الشعر العربى كل خصائص اللغة العربية. فهو يكرر فى الأبيات نفس المعنى مصبوبا فى نفس البحر العروضى مع التزام بنفس القافية لتخلق القصيدة بذلك نسقا تكراريا للمعنى الواحد فى قالب عروضى واحد فى قافية واحدة، فتصب الوجدان فى قالب واحد. فمنهج القصيدة العربية هو الإلحاح فى الوعي على معنى الواحد والوحدانية والتوحيد»، ولا سيما بعد الإسلام، حيث أصبح الإيمان به هو الموضوع الأكثر إلحاحا على الوعي، والأقرب إلى وجدان الشاعر وتوقه للتعبير عنه .

فلا عجب بعد ذلك أن تأتى لغة القرآن فى عربية فنية رائعة تقطر عذوبة وطلاوة شهد لها الكافة (*) . فكان هذا السبك الفنى العذب سببا فى ترقيق السمع ، وترطيب المشاعر وتطريب الوجدان . ولذلك كان القرآن الكريم كما يقول الفاروقى - أول عمل فنى فى الإسلام من حيث كونه أعلى تحقق لذلك الوعي ، فهو وإن كان إلهى المصدر - شكلا ومضمونا- إلا أن هذا لا يمنع الناقد من القول بأن الشكل إنما كان ذلك

(*) كشف بعض زعماء قريش مشاعرهم عند سماع القرآن بأنه لا تتقضى عجائبه . وعمر بن الخطاب بعد لحظة ثورته وغضبة حين علم بإسلام أخته وزوجها ، أسلم بعد اختطافه الصحيفة وقرأ أول سورة طه .. ﴿طه﴾ ، ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى﴾ وخمدت ثورته وهذا فيضان غضبه ، وقد أشاد الشاعر الأمانى جوة بالدين الإسلامى بوصفه قوة مهذبة مؤدبة . تراه يقول لإكرمان : « أنت ترى أن هذا التعليم لا يحقق أبدا، ونحن بكل مالنا من نظم لا نستطيع ، بل أقول، بوجه عام ، إن أحدا من البشر لا يستطيع أن يذهب أبعد من هذا » . انظر: محمد إقبال - تجديد التفكير الدينى فى الإسلام- ص ١٦ .

الشكل الذى عدده الوعى العربى المعيار المطلق والمثل الأعلى الذى كان يتشوف إليه عبر الأجيال والقرون (١).

فالقارئ - وكذلك الفنان - يرى آيات القرآن مرتبة فى سور متفاوتة الأطوال، أطولها يأتى سابقا على أقصرها باستثناء الفاتحة (فاتحة الكتاب) فهى سبع آيات فقط، كما لا يجد نظاما منطقيا يحكم ترتيب السور، إذ يمكنه أن يقرأ أو يستمع إلى أى قسط تقوده إليه الصدفة أو يقرأه عليه شخص آخر، ويجد نفسه ينتقل من آية إلى أخرى بما لها من دلالة ندم، أو عجب أو خسران، أو رحابة صدر أو إشفاق أو طرب... إلخ. ومن شأن تكرار هذه الخبرة بقراءة آية تلو آية أن يمتلئ الوعى وتتولد فيه قوة دفع تحمله على المواصلة، بهدف تحقيق حدس بالعظمة الإلهية (٢).

وفى الواقع يمكننا القول إن هذا التكرار فى الآيات يلعب دورين معا:

١ - محاولة تكثيف المعنى وتأكيدُه فى الذهن .

٢ - الإضافة، من حيث إنه يضيف فى كل مرة . لونا جديدا للمعنى.

وبتلك الإضافة الجديدة يقدم التكرار ما يشبه الاستدلال المفتوح من خطوة إلى خطوة، فمن حيث إن موضوع الاستدلال صورى خالص فإن التكرار يقوم بفتحه (الاستدلال) ولذلك نرى الفاروقى يقول : «وفى الوقت الذى تتولد فيه عن الشكل المتكرر للآيات قوة الدفع نحو اللانهاية، يوحى نسيج المعانى بالغرض من الدفع، وكلاهما بجهدهما المتتام يولدان فى العقل شيئا يشبه « أفكار العقل » عن كائنات، وهو توقع معيار مطلق

(1) Al Faruqi : Islam and Art P.95.

(2) Ibid, P.95.

غير مشروط يستدعيه الخيال - الذى تهيأ قبلاً لتحمله - ليسد به حاجة أو يشبع رغبة (١).

ومن ثم فإن الوعى فى سعيه هذا نحو المعرفة الموحدة المتكاملة لا يجعل من أفكار العقل سوى قواعد لهدايته إلى هذه المعرفة بدلاً من فرضها على التجربة باعتبارها ذات قيمة موضوعية مطلقة ، فيقع فيما يسميه كانط بالميتافيزيقا غير المشروعة . ولقد ساعد على تحقيق هذا تسعى تصوير العقيدة الإسلامية للفكرة الإلهية على نحو لا نهائى ولا محدود ، فى مثل قوله تعالى ... ﴿ يسأله من فى السموات والأرض كل يوم هو فى شأن ﴾ (٢). ولعل هذه الصورة تحفز خيال الوعى الفنى لكى يتصورها فى خط لا نهائى رأسى أو أفقى ، لأنه صيرورة مفتوحة لا يحددها حد ؛ ليس لها أول أو آخر ؛ من أى نقطة تبدأ وإلى أى نقطة تنتهى ؛ لا تعرف البداية من النهاية. ولعل هذا النهج هو ما أرادته كانط للميتافيزيقا المشروعة حيث يجيب عن سؤال : هل تستطيع الميتافيزيقا - عن طريق العقل الخالص وحده - أن توصلنا إلى مفهوم « الوجود الأسمى » ؟ بقوله إن مفهوم « الألوهية » مفهوم عقلى خالص يمثل جماع الوجود الحقيقى ، ولكننا لا نستطيع أن نقول عنه أى شئ محدد (٣). ﴿ ليس كمثله شئ ﴾ (٤). (٥).

(1) Al Faruqi : Islam and Art P.96.

(٢) سورة الرحمن « آية ٢٩ » .

(٣) د زكريا ابراهيم - كانط أو الفلسفة النقدية - ص ١٦٠ .

(٤) ولا شك أن الفنان « صلاح طاهر » استطاع أن يعبر عن ذلك المعنى فى عمله الفنى « هو » حيث قدم حوالى الألفى لوحة فى تشكيلات متنوعة من حيث اللون والتكوين والظلال ، ولقد قمنا بتحليل هذا العمل فى مجلة فصول بعنوان « توحيد الخالق فى إبداع فنان » المجلد العاشر - العددان (٣ ، ٤) ١٩٩٢ .

وينبهننا الفاروقى إلى أهمية التمييز بين الشعر والقرآن ؛ فالقرآن ليس شعرا وإنما هو نثر فنى عالى الفخامة شديد الجزالة بالغ الطلاوة ؛ جاء إلى العرب فى لغتهم واضعا لهم فى القول قواعد ومعايير لم يعهدوها من قبل؛ فلا يمكن رد الآيات إلى وزن عروضى واحد. فالميزان الإيقاعى القرآنى يجرى حرا. ومع ذلك فإنه يحدث من الأثر ما يحدثه الشعر من أثر ، بل وبدرجة أعلى حثا (١).



(1) Al Faruqi : Islam and Art P.97.

القرآن والفنون التشكيلية :

لاشك أن القرآن من حيث هو إبداع فنى حفز الوعى الفنى الإسلامى وحرضه على ابتكار الأشكال والوسائط والوسائل التعبيرية التى يكون فى مقدورها أن تعبر عن مضامين دعوته التوحيدية.

١- الأرابيسك :

إن فن زخرفة الأرابيسك هو الترجمة البصرية للوعى بالعربية . ففى تأمل أشكال الحروف العربية وإيقاع تخطيطها فى صفحة ما ، يمكن لنا أن نتقصى تقصيا كاملا خصائص النظام الذى يتسم بالتقسيمات الثنائية والثلاثية فى بنيتى اللغة العربية والأرابيسك . وتتجلى العناصر الثنائية فى الخط العربى بشكل عام فى كونه مركبا من الخطوط العمودية والخطوط الأفقية ، منها ما هو فوق أفق خط الكلام ومنها ما هو تحته . ومن الأحرف ما هو متصل وما هو منفصل، منها المتميز بالانعطاف ومنها المتميز بالاستقامة ، أما هذه العناصر الثنائية الضدية العامة ، فإن بناءها بأكمله يعتمد على تراكيب العناصر الثلاثة إذ تكتب معظم الحروف العربية بناء على أوضاعها الثلاثة فى الكلمة مثلما تتميز كراسى الحروف بنسق ثلاثى فى التقيط كما تعرب الألفاظ بنسق ثلاثى من الحركات (١).

(١) كمال بلاطة فى هندسة اللغة وقواعد الرقش (الأرابيسك) - ص ٢٢ من ندوة مواقف : «الإسلام والحداثة» - لمجموعة من المفكرين العرب دار الساقي - الطبعة الأولى ١٩٩٠ .

والواقع أن الأرابيسك يقوم أساساً على عمل تكوينات زهرية أو تكوينات هندسية، تتداخل وتتكرر إلى ما لا نهاية له من المرات ليعطى شكلاً إجمالياً لا تتحدد فيه البداية أو النهاية . إنه نسق تكرارى كالفن لا تتعين فيه للتكرارات بداية أو نهاية، مما يخلق فى الوعي شعوراً بحضور اللامتناهى أو اللامحدود . وتأتى التكوينات فى الأرابيسك لا تحمل من السمات أو العلامات ما يميز تكويناً عن الآخر؛ وحتى عندما يلجأ الفنان المسلم - فى الأرابيسك - إلى استخدام مصغرات آدمية فإنه يطمس منها الوجوه ، لا لتجنب شبهة الوثنية القديمة ، بل ليوحد بين الشخوص المتكررة دون أن تمتاز الشخوص - عند تفسير ملامح الوجه - بشخصيات تفردها وتمايز فيما بينها .

وأهم ما يميز فن الأرابيسك أنه «فن مَوْحَدٌ» ، فالشكل فيه هو المضمون أيضاً؛ فإذا بالعمل الفنى فى الأرابيسك وقد أصبح مناسبة جامعة للاتناهى والوحدة وتجاوز الطبيعة ، مما يخلق فى الوعي حساً بالحضور الإلهي . وذلك ما لم يفهمه بعض المستشرقين مثل هرتزفيلد حيث أطلق عليه «تعصبا أعمى» . فالحضور الإلهي هو الحب الأول للفنان المسلم والفكرة الدائمة التسلط على وعيه (1) .

وحتى يحقق فن الأرابيسك خبرته هذه ، فهو يتأسس على قواعد قوانين اللاتطور non development ، والتكرار Repetition والتماثل Symmetry ، وقوة الدفع momentum ويعنى قانون اللاتطور إنكار الطبيعة وقانونها التطورى خلال مراحل متعاقبة من النمو إلى النضج (وهو نفس قانون الدراما الغربية - فيما يرى الفاروقى ولا سيما التراجيديا) ، وكما أن الإسلام يبدأ بأن لا إله إلا الله ، فإن النموذج الكلى universal Pattern للفن الإسلامى ، لغة وفكراً وأسلوباً يفعل الشئ ذاته من حيث نفي

(1) Ibid, P.99.

الطبيعة أو سلبها بوصفها محكا measure أو معياراً norm يجسد أو يعين الجلال sublime . أما قانونى التكرار والتماثل فهما ينكران أيضا الطبيعة من حيث إنها لا تتصف بالتكرار أو السيمترية ، كما تخلو الطبيعة خلوا تاماً من المبدأ الرابع لفن الأرابيسك وهو قوة الدفع أو الحركة من وحدة إلى أخرى ، حيث تنتظم عناصر الأرابيسك المكررة على نحو متمائل أو بطريقة تولد نوعاً من الدفع أو الحركة التى تدفع نظر المتلقى إلى أن ينتقل من وحدة إلى أخرى .. بحيث تحت الوعى على السير إلى اللانهاى infinit march الذى ليس له نهاية أو غاية ، وبذلك يعبر فن الأرابيسك عن « الله » سبحانه الذى هو غير قابل للتعبير الحسى (١).

٢- فن الخط العربى :

وكما أنصب الشعر بصريا فى الأرابيسك من حيث إن كليهما نسق تكرارى للمعنى - فإنهما معا يتوحدان فى فن ثالث يجمعهما معا ، إنه فن الخط العربى . ففن الخط العربى ينتقى موضوعاته من الرموز الدينية المقدسة مثل « لفظ الجلالة «الله» أو كلمة «محمد» أو عبارة الشهادة والتوحيد «لا إله إلا الله محمد رسول الله» أو كتابة آية من آيات القرآن الكريم. ويفتح هذا الفن أعمالاً تعرف باللوحات الدينية- . فى هذه اللوحات تجد احتفاءً كبيراً بالحرف الهجائى الذى يتحول إلى تكوين زخرفى بالإطالة والإمالة والإحناء والترقيق والتكثيف ، وفقا لقواعد الزخرفة فى الأرابيسك وأوزان اللغة . وحين يقف المرء أمام واحدة من هذه اللوحات يرى الكلمة لا كرمز منطقى يخاطب الذهن ، بل كخارطة ترسم وجدان الفنان ووعيه وحسه بإزاء هذه الكلمة أو تلك جمعا بين الجلال والجمال، والعينى والمجرد ، والحسى والمعنوى ، والمادى والروحى .

(1) Al Faruqi : Islam culture and History P. 72.

ولهذا يعتبر الفاروقى فن خط اللغة العربية من أعلى فنون الإسلام مرتبة لأنه فن مزدوج :

أولاً : بوصفه فن أرابيسك مرثى *Avisible arabesque* يتكون من الخط اللين الذى يوجهه *undulates* الخطاط ويمده *stretches* وينعنى به *bend* أو يميل به *incline* أو يستقيم أو يكون منه تصميم ما قوسى أو زخرفة على هيئة وردات أو أشكال هندسية .

ثانياً : من حيث كونه ذا مضمون منطقى ، إذ تعيد الكلمات إنتاج شئ ما ، يقدم مباشرة إلى العقل بالإضافة إلى ما يمثله للحس^(١).

ثالثاً : ويمكن أن نضيف خاصية ثالثة لهذا الفن وهى اللفظ / اللحن ولقد استمدها الفنان -كما يقول د. الحبيب بيده- من ترتيل القرآن، واللحن فى الموسيقى عبارة عن نغمات متواترة -كما يقول إخوان الصفا - والنغمات هى أصوات متزنة ، ومن هنا بدأت رحلة الفنان متجاوباً من خلفيته الثقافية والحضارية ليبتكر الشكل الذى يتجاوب مع اللفظ/اللحن ، فلا تكون الصورة بمعنى المظهر بل بمعنى الجوهر أو البنية من حيث هى نسق وتأليف تتفاعل فيها (الكيفيات والكميات وقواعدها الضابطة)، فاخترعت الأقلام واستعملت المواد لتؤدى هذا الخاصية الجمالية^(٢).

ولذلك يستطيع فن الخط -حقاً- أن يتصل بتلك الحدوس الدينية العميقة -بحيوية لا تقارن - حيث يتم التقاط المعنى ، ثم يوضع هذا المعنى

(١) Al Faruqi : Ibid, P.73.

(٢) د. الحبيب بيده: الخلفية الفلسفية والجمالية لفن الخط العربى - ص ١٣١ فى: الفنون الإسلامية : المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة - أعمال الندوة العالمية المعقدة فى استانبول ١٩٨٣.

فى تشكىل ىحقق وحدة العقل والحس؁ فىرتبط الكىان كله باللوحة فى لحظة التدوق؁ ومن ثم فليس من قبيل المصادفة أن ىجد الدين أتم معنى له فى الفن؁ فإن معنى « القداسة » لا ىمكن أن تعبر عنه اللغة أى لغة الخطاب النثرى العادى وكما قال سانتىانا : إن كلا من الفن والدين ىكون فى أفضل حالته؁ عند نقطة التقائهما أو توحيدهما؁ حيث تزول عن الفن العبثية والتهور؁ ويتخلى الدين عن الحرفية literalness والتعصب (الدوجماطىقية) Dogmatism (١).

وهكذا ىقدم الفاروقى فى إطار رؤيته التجديدية للإسلام مبادئ نظريته فى الاستطىقا الإسلامية- أو فلسفة الفن الإسلامى؁ حيث أسس مبادئ هذه الإستطىقا فى ضوء المبدأ الجوهرى للإسلام وهو مفارقة الإله وتعالىه . وتتلخص مبادئ نظريته فيما يأتى :

- ١ - التحويل فى الصورة ىعادل الابتعاد عن محاكاة خلق الله .
- ٢ - التجريد بمعنى الابتعاد عن الشكل الحقيقى لما خلقه الله .
- ٣ - النظرة الحدسية التى تسقط الفوارق بين الجزئيات ساعية إلى إعادة الاتصال والوحدة بين الجزئى والكلى بين النهائى واللانهاى؁ بين الإنسان والله؁ دون المساس بذاته الإلهية .



(1) Melvin Rader : Art and human Values P. 183.

الفاروقى من منظور النقد

وكما قلت فى بداية الدراسة. فإننا نوقن بأهمية جهد الفاروقى سواء من جهة رؤيته التجديدية بوصفه مفكراً إسلامياً عاش فى قلب العالم الغربى أو من جهة معالجته الإستيطيقية للفن الذى أنتج فى كنف الحاضرة الإسلامية . ولقد استطاع الفاروقى - بلا شك - أن يقدم رؤية متوازنة عن الإسلام ، دارت حول أهمية «العقل النقدي» فى التفكير الإسلامى ، الأمر الذى يفسح المجال للحوار وللأراء المخالفة ومن ثم يفسح المجال للتطوير أو التحوير و التعديل.

فالعقل الإسلامى -عند الفاروقى- ليس عقلاً سلبياً، بل هو عقل يقوم على الاقتناع الذى تدعمه حرية القبول. وكذلك يؤمن هذا العقل بتعالى الله ومفارقته من حيث كونه (سبحانه) لا يدخل فى حدود معرفته، فهو متمايز أونطولوجياً ، لا يحده حد ولا يتجلى تجسيدا أو حلولا فى مادة . ولكن ذلك كله لم يحل دون وجود فنون إسلامية تعبر عن هذه الحقيقة من خلال تفاعل العقل والشعور..

ومن ناحية أخرى فإن الوحى جاء ليتحدث باللغة العربية التى كان الوعى العربى يستخدم فيها من قبل -وخصوصا فى شعره- نفس تكنيك التكرار والجزالة اللفظية، والصور الفنية ، فجاءت رسالة القرآن معقولة على مستوى العقل، مقبولة على مستوى الوجدان ، على خلاف الرسالة المسيحية التى تتطوى- كما يقول جادامر- على مفارقة كون الإله مجسدا، ومن ثم كانت هذه المفارقة متصادمة مع فهمنا الحقيقى للموت والخلود أو

الفداء والخلاص، ومجسدة لتحدٍ يحطم كل توقعاتنا الطبيعية لأنها لا تماثل أفكارنا عن الثواب والعقاب^(١).

ولا شك أن مبدأ مفارقة الله (سبحانه وتعالى) يقتضى أن ننهج سبيلاً أو كيفيات خاصة فى تذوق «الفن الإسلامى» وفهمه ، على نحو يختلف عن تلك التى يقتضيها مبدأ التجسيد الذى أتاح للفنون البصرية التى عاشت فى كنف الحضارة المسيحية أن تكون -كما يقول جادامر- إنجيلاً للفقراء *Biblia pauperum* ، وذلك لكونها «كتابة» يستطيع الأميون قراءتها عن طريق أبصارهم^(٢). وقد راعى الفاروقى ذلك ولاسيما وأنه قد تناول الدين الإسلامى من جهة كونه قوة حضارية تدفع بالمسلم إلى أداء دوره فى الواقع سواء أكان فناناً أو متذوقاً . فالفنان هو المسلم الذى يعنى مسئوليته فى إبراز الجمال الكائن فى الرموز الإسلامية المقدسة ، فيصبح كأنه يكتشف لها أوجهاً جديدة ، يعدد ويردد ويكرر فيها «أسماء» جمالية متعددة لله سبحانه وتعالى» ، فلا عجب - إذن - وليس ذلك مصادفة- أن يحيط المسلمون أنفسهم بكل موضوعات الفن الإسلامى حيث يبصرون فيها هذه الأوجه والمعانى والأسماء المتعددة لله سبحانه^(٣). فتشيع فيهم الطمأنينة والسكينة.

وذلك ما اهتمت به كذلك لمياء الفاروقى . وقد أشارت لمياء إلى وفرة «المادة الفنية» فى التراث الإسلامى سواء أكانت أعمالاً فنية أو جهوداً نظرية، كما نجد عند المسعودى ، والفارابى والكندى وابن سينا، وكذلك الخوارزمى ، والفزالى ، وابن خلدون ، وابن بطوطة ، ومن ثم دعت الباحثين والمهتمين بالدراسات المتصلة بهؤلاء الأعلام وحقول عملهم

(1) H.G.Gadamer : Aesthetic and religious experience P.149. .

(2) Ibid, P.152.

(3) Al Faruqi : Islamic culture and History P. 72.

المختلفة - دعتهم أن يقدموا لها المعالجة المنهجية المتصلة بالأسئلة التي تخص فلسفة الفن بصفة عامة ، ثم محاولة الإجابة عنها من وجهة النظر الإسلامية مع الاهتمام فى الوقت نفسه بالتربية الجمالية ، إذ إنها ترى أن وظيفة التربية الجمالية ليست مقصورة على التدريب والتعليم التدويقى فحسب ، بل تمتد كذلك إلى غرس الثقة فى نفوس أفراد المجتمعات الإسلامية لكى يسهموا فى بناء الحضارة الإنسانية من خلال مشاركتهم بإبداعهم الفنى أو إضافة طابعهم أو لمستهم الفنية الخاصة بهم^(١).

وقد تناول الفاروقى مسألة علاقة الإسلام بالفن على نحو مختلف عما درج عليه كثير من المحدثين والمعاصرين، الذين كانت معالجتهم إما أن تقف موقف الدفاع عن الإسلام ودفع تهمة إنه يعارض الفن ولا سيما فن التصوير؛ وإما أن تبحث عن مواطن الإباحة والتدليل عليها من الآيات الكريمة . أما الفاروقى فقد بسط الرؤية الإسلامية ، ومن خلال هذا البسط اتضحت مبادئها ، وبصفة خاصة علاقة الله بالعالم وبالإنسان ، وتبينت صورة الله وكنهها المفارق، ومن هذه الخيوط نسج الفاروقى مبادئه الاستطبيقية ، فيما سبق ومن خلالها وجد حججه العقلية التى رد بها على المستشرقين دون انفعال ؛ ومن أهم هذه الحجج، وأبسطها فى الوقت نفسه، أنهم استخدموا معيارا مختلفا فى تقدير الفن الإسلامى وتقويمه ومن ثم فتح الفاروقى -على نحو ما كان يريد باحثون آخرون- نافذة جديدة نطل منها على الجمال والفن فى علاقتهما بالمعارف الإنسانية التقليدية وكذلك المعارف المعاصرة التى تتطور من حولنا وتتقدم بسرعة مذهلة . ولعل هذا هو نفس رأى الذى انتهى إليه سبارشوت F.E. Sparshott حين رأى أن محاولته بناء مذهب فى علم الجمال يضم فى

(١) Lamy'a Al Faruqi : Islamizing the Arts Disciplines PP. 468, 471.

ثأباه وظيفية للفن واحدة ، ومنهجاً للتحليل الجمالى واحداً ، خليفة بأن تكون مغامرة تتطوى على خطورة كبيرة فضلاً عن أنها ليس بمقدورها أن تقف محايدة بإزاء المذاهب الفلسفية الأخرى. ولذلك فإن فكرة تشييد مذهب ينطوى على تعدد هى فكرة لم يستبعد وجودها ، فالإستطيقا ، وهى تباشر وجودها على هذا النحو، يتبقى -مذهبياً - أن تكون فلسفة للإنسان (١).

وإننا لنعتقد أن الفن تجربة تتنوع على حسب مكانها وزمانها وما فيها من مضامين ثقافية وعلمية ودينية ، ومن ثم هى إمكانية مفتوحة تمنع العمل الفنى تفردَه وتترزهه عن كل ما استوعبه الفنان من عناصر الواقع الكائن فى لحظة تذوقه من خلال خبرته الجمالية ، إذ إن ما يجعل الفن فناً على الحقيقة هو مراعاته للمعايير الفنية -بداية- لا القيم الدينية المحض أو الأخلاقية أو الاجتماعية التى يعبر من خلالها . فالتجربة الجمالية تحتوى «كلية» الشخصية الإنسانية -وهو ما أسقطه كانط من حسابه - بجملة إحساسها ، وإنفعالاتها وخيالها ، وعقلها ، ومن ثم من لا يراعى تلك الحقيقة -كما فعل كانط- إنما يكسر التواصل والوحدة فى الإنسان الذى يعلو فى كينونته من الطبيعى إلى المثالى. ومن لا يراعى تلك الحقيقة إنما يفصل الإنسان لا عن محيطه فحسب ، بل عن وحدة ذاته التى تتشطر ، وتتأثر جوانبها المعرفية وكذلك الشعورية والإرادية على النحو الذى يضر بإمكانيات تفاعل الإنسان مع العالم (٢).

وقد لاحظنا أن الفاروقى لم يتحدث فى هذا المقال عن فن العمارة الإسلامية فى سياق حديثه عن الفنون التشكيلية الأرابيسك والخط

(1) F.E. Sparshott : The structure of Aesthetics P., 435.

(2) I.Knox : Aesthetic theories of Kant, Hegal, and schopenhauer. P.26.

العربى ، وكذلك لم يشر إلا إشارة موجزة إلى العمارة (المسجد بصفة خاصة) فى مقالة له عن «الأرابيسك» فهو يرى أن النظرية الجمالية الإسلامية المؤسسة على الطبيعة المفارقة لله (سبحانه) اقتضت أن يكون المسجد وهو أعلى تعبير فنى عام للإسلام بناءً خالياً ، حيث لا يوجد فى الإسلام أى طقوس لتقديم قرابين مقدسة sacraments أو كهنوتية priesthood ، ولذلك لم يكن المسجد إلا مكاناً للعبادة تم بناؤه ليستوعب صفوف المصلين المتجهين بأنفسهم إلى الله (سبحانه) دون وسيط ، ولذلك فإن كل ما يحتاجونه هو حضور الروح ، ومكان يقومون فيه للصلاة ويسجدون ، وليس ثمة شئ آخر عدا ذلك. أما جدران المسجد فإنها تعطى شعوراً بالأفق المفتوح airy feeling للأستار الشفافة لنماذج محلقة وهو ما يربط المسجد بالمكان اللامتناهى (١).

وكذلك تجنب الفاروقى استثمار العلاقة القائمة على التفاعل بين المسلم والطبيعة، وعلى أنه من حيث كونه مقياس الإبداع والتجديد فى الأرض ، وكذلك تجنب أو تجاهل تفاعله مع معمارية لغته العربية وتشكيلها ، بالإضافة إلى عدم التطرق إلى تأثير ممارسة العقيدة فى الحياة اليومية والاجتماعية - كما يقول محمد مكية - وانعكاسها فى التخطيط لأجواء البيئة الاجتماعية ، وفى مفردات البنية العمرانية ، وفى الخصوصية فى البيئة العائلية وبيئة السوق، بالإضافة إلى مكانة المسجد -النواة المركزية- بوصفه أعلى صورة للتعبير عن العقيدة فى نسج التخطيط والأفق السماوى . وفى ظل هذه الصلات المتفاعلة -لاشك- يمكن أن تبرز مفردات الخصوصية المعمارية الإسلامية وجمالياتها على نحو أدق (٢).

(1) Al Faruqi : culture and History P. 73.

(٢) انظر بالتفصيل محمد مكية : الثابت والمتغير فى الفن المعمارى من ص ٤٧ - ٥٧ فى ندوة الإسلام والحداثة .

ولذلك كنا نأمل فى ظل رؤيته التجديدية ، التى أوضح فيها دورا إيجابيا للإنسان وبأنه فاعل مشارك فى فعل الإبداع ، أن ينظر إلى «العمارة» بوصفها جزءاً مهماً من نشاطه. فإذا لم يكن الإنسان فى الإسلام هو «موضوع» الفن ، فهو على الأقل مبدعه ، ولقد لاحظ ذلك تيتوس بيركهارت T.Burchhardt وذلك فى مقالته عن «دور الفنون الجميلة فى التعليم الإسلامى» حيث رأى أن العمارة لم تشغل مكانة دنيا قط فى العالم الإسلامى ، وهذه الحقيقة تصدق على ما نطلق عليه الفنون «النفعية» إذ إنها تسهم فى رفع شأن الإنسان بوصفه خليفة الله فى الأرض^{(١)(*)}.

وقد لاحظنا كذلك أن الخط الفلسفى العام الذى رسمه الفاروقى لا يختلف كثيراً -على الرغم من محاولته ذلك- عن الخط الذى رسمه فلاسفة المسلمين الذين يؤكدون صدور الجمال عن مطلق هو أصل كل جمال ، وأنه ليس مجرد شعور أو حالة نفسية لدى الإنسان؛ فالجمال كامن فى بنية أشياء العالم الذى خلقه الله (سبحانه وتعالى) . والواقع أننا لا نعارض الاهتمام بالموضوعية فى الجمال ، فهو موجود حقا فى كل عنصر من عناصر الطبيعة مهما كان هذا العنصر ضئيلا ، ولكن ما نقصده هو الانتباه إلى العلاقة بين موضوعية الجمال الموجود فى الأشياء، والمصدر

(١) إبراهيم تيتوس بيركهارت : دور الفنون الجميلة فى التعليم الإسلامى - ص ٧٠ .
(*) كذلك لتيتوس بيركهارت كتابا عن فن الإسلام : اللغة والمعنى ، يحتوى فصل قيم عن العناصر المكونة للمسجد مثل المحراب والمنبر والقبة من حيث كونها معنى يدخل نسيج الجو العام للصلاة . Look : Titus Burchhardt. Islamic Art .
Art of Islam - Language and meaning - World of Islam Festival .
Publishing company Ltd. (Chapter V) Tr.by J-Peter Hobson forward by
seyyed Hossein Nasr. 1976.

المفارق أو الميتافيزيقى ، من حيث أن أشياء العالم متنوعة، متعددة، مختلفة فى مستويات وزوايا جمالها . والإحاطة بهذا التنوع والاختلاف يقتضى عناصر تختلف عن ما هو متفق عليه من مفاهيم كالتمام والكمال والبهاء؛ بعبارة أخرى فإن العقل بما فيه من مبادئ أولية لا يستطيع وحده تقدير الجمال فهناك إلى جانب العقل والحس والخيال والتأثيرات المتنوعة المنبثقة من تدريب التذوق وإرهاقه أى ينبغى أن يكون لها دور فى ذلك . فالإبداع الفنى فعل جدلى بين المبدع والواقع والطبيعة والثقافات المختلفة ، من خلاله يبدع أشكالاً يبرز فيها وقع الوجود وديناميته فى شعور ووجدان أمتة .

ومن هنا حقاً ، يتحول الفعل الإبداعى الفنى إلى قيمة ثقافية يحقق من خلالها الفنان -وهو أنقى وأعلى صورة للوعى الإنسانى - دوره المشارك فى الإبداع بالمعنى الواسع له . وفى ضوء ذلك لم يكن للفاروقى أن يخشى صورة بروميثيوس التقليدية التى تصوره بأنه المتبجح الذى جرؤ على سرقة «النار» أو المعرفة من الإله . ومن ثم جلب لنفسه غضب الإله .

ذلك لأن علاقة الله (سبحانه) بالإنسان - وهذا ما أكد عليه الفاروقى فى أعماله - ومن وجهة النظر الإسلامية تتركز على استخلاف الله الإنسان فى الأرض بوصفه وكيلًا لله ، وهذا ما أكدته الفاروقى فى كل أعماله ، ولما كان اختيار الله للإنسان نتيجة الثقة فى قدراته فقد أعطاه (سبحانه) المعرفة عن طيب خاطر ، حيث علم آدم الأسماء كلها ، فلم لا يقوم بدوره إذن كاملاً ؟ ، هذا إذا وضعنا فى الحسبان أن بروميثيوس - فى الميثولوجيا الغربية - لم يسرق النار «عنوة» إلا لأنه اكتشف ظلم الإله وتغنته ، وأراد بهذه السرقة أن يعمر الإنسان الأرض، أما إله الإسلام العادل الرحيم فقد وهب ومنح الإنسان المعرفة ووهبها له ليستخلفه على

الأرض مشاركا فى إبداع الأرض وإعمارها وتجلية إرادة الله فى العالم..
فلا مبرر -إذن- للتحدى أو للتبجح كما توهم الفاروقى (١).

إننا نرى -على العكس من الفاروقى - ضرورة تبنى فكرة بروميثيوس
وتبنى رسالة الإعمار الموكولة إليه : والنظرة العامة إلى هذا العالم الذى
يحيط بنا تكشف عن أنه قد أصبح حقاً «بيتا كونيا» نعيش فيه جميعا ،
بيننا جميعا أى ضرر يمس أى جزء فيه ، ومن ثم فإن بروميثيوس المسلم
صاحب النظرة الإبداعية ينبغى أن يكون له دور فى هذا البيت الكونى ،
وأحد وجوه هذا الدور أن يحارب التلوث الصناعى وصور الخل فى
تجمعات المدنية التى أدت إلى صور من الاختناق لا علاج لها إلا بإعادة
تشكيل معمارى جديد يعيد النقاء للحياة وللواء ، ولعلاج لها إلا بوقف
خضوع مشروعات التنمية واستغلال الموارد الطبيعية لمنطق السوق
بالتكشف عن أهمية القيم الجمالية والإنسانية فى هذه المشروعات وإبراز
مدى المخاطر الكامنة وراءها (★). كذلك ينبغى لطاقت بروميثيوس (الفنان

(1) Look Al Faruqi : Islam and Art, P. 109

★ يرى الباحثون فى مشكلة البيئة إنها مشكلة تحتاج إلى عدد من التخصصات تبدأ
من علوم الحياة حتى الفلسفة ، لان الفلسفة -فى نظرهم - تعين على فهم مغزى
علاقة الإنسان «بالبيئة» بمعناها الكلى . إذ إن البيئة لا تقتصر على جملة الأمور
المادية التى تشكل الجوانب الطبيعية ، بل هى أكثر شمولاً ، إذ إنها تشمل على
أبعاد اقتصادية واجتماعية وثقافية ، مما يجعل تعقد رؤية الإنسان إلى البيئة
أمراً مألوفاً . ولذا فإن محاولة إعطاء منظور متكامل فيه جميع النواحي
البيولوجية الاقتصادية والثقافية من خلال إدراك ارتباط هذه النواحي معاً فى
بيئة واحدة ومتغيرة باستمرار فى الوقت نفسه . هو الهدف الأمثل للوصول إلى
علاقة سوية مع البيئة . ومن ثم فإن أزمة البيئة هى أزمة تصور أى غياب
الإدراك الذى يجعلنا نرى وحدة المحيط الحيوى والنظم البيئة جميعاً .
=

المسلم) أن يجعل إبداعاته (من أرابيسك وخط وعمارة ... إلخ) تثبت في كل مكان في العالم لتلعب دورها كمقوم ثقافي من مقومات العولمة وبذلك يقدم المسلم دوراً فعالاً في إعادة بناء العقل الإنساني.

غير أن ما يحدث هو نقيض ذلك تماماً. لقد استشهدت لمياء الفاروقى -بأسي- برأى ديك هبسون dick Hobson في مقالته عن التجميل ومدينة جدة "Tajmil and Jiddah" حين يقول : « يصاب المرء بالصدمة حين يرى أنه حتى مدينة جدة تحتوى ثروة -لاتحصى- من تزيين الحدائق والبساتين، ولكنها إبداعات فنية غير إسلامية، فهي نتاج عقل وروح فنانين غربيين قاموا بإبداعها من أجل مخدوميهم من المسلمين^(١) .

ومن هنا يمكن القول إن الفاروقى تردد في أن يجعل للفن دوراً نقدياً للدين لا بمعناه العقائدى ، وإنما من حيث تطبيقه في زمان ومكان ما.

= ومن هنا يدعو الباحثون والمهتمون بشئون البيئة ومشكلاتها إلى ما يسمى تعليم البيئة الذى يتسم بالاستمرارية والتطور معا وتأسيس نظرة شاملة للبيئة يقوم على هذا التعليم . وفى ضوء ذلك كله نعتقد أن العمل على تأسيس ما يمكن أن نسميه علم جمال البيئة قادر على فعل ذلك، من حيث توظيفه لمبدأ الوحدة فى الاختلاف فى البيئة ، ومن ثم إبداعه لوعى جمالى جديد ببيئة تتنوع فيها العناصر من طبيعية إلى تكنولوجية إلى معلوماتية إلى هندسية تطبيقية ، وبذلك يتولد توجه عام وشعور كلى يؤمن بأن لكل تخصص جماله ، وبالتالي حسه الجمالى فلا تناقض إذن بين الوعى بالبيئة علمياً وتكنولوجيا واحصائياً ، وصب كل هذه العناصر فى قوالب جديدة وفقاً لقواعد جمالية . وبذلك يتحول الوعى الجمالى بالبيئة إلى قوة دافعة تنزع الحجاب عن غطرسة العلم الذى أوهم البشر بأن ما يراه من خلال تجاربه ومعادلاته وصياغاته وتطبيقاته التكنولوجية هو الحقيقة الوحيدة . انظر د. سعيد محمد الحفار - الإنسان ومشكلات البيئة - خبير اليونسكو لعلوم البيئة والتربية البيئية - دولة قطر ١٩٨١ .

(1) Lamy'a Al Faruqi : Islamizing the Arts Disciplines P. 476.

فإن هذا الدور -لاشك- كان سيدعم فكرة الحرية التي دافع عنها
الفاروقى ، ومن ثم كان فى مقدوره أن يقدم معادلة جديدة بدلا من
المعادلة التقليدية التي ترى أن الدين يكبح الفن . فتكون المعادلة الجديدة
إعادة لبناء علاقة الدين بالفن بحيث يتضح فيها أن ارتباط الدين بالفن
يُنَظَر ارتباط الحرية بالمجتمع وقدرته على التعبير . وفى هذا العصر
الذى يفكك كل شىء نحتاج للحظة إيجابية يطرح فيها السؤال النقدى
ويتم الإجابة عنه بحرية مقترنة بالصدق؛ لأنها حرية مسئولة (ليست
سلبية) . والمسئولية ترتبط هى كذلك بقيم دينية وأخلاقية، ولعل الفنان
هو من أكثر الأصوات قدرة على التعبير عن ذلك كله .

وبذلك لا نعيش كما يقول A.E. Housman

أنا غريب وخائف

فى عالم لم أشارك

فى صنعه مطلقا (١)

بل نعيش ونحيا معا فى عالم نصنعه فى كل لحظة، ونشارك فى
تغييره دوما لأننا ارتضيينا أن نحمل الأمانة وأن نمارس مسئولية الخلافة.

★ ★ ★

(1) Melvin Rader : Art and human Values P. 186.

STVDIA ISLAMICA

دراسات إسلامية

EX FASCICULO XXXVII

من الكراسة السابعة والثلاثين

G.P. MAISONNEUVE- LAROSE

PARIS

MACMLXXiii

الناشر

مايسونيف - لاروس

باريس

١٩٧٣

الإسلام والفن

إن المقال التالى محاولة للعمل على توضيح علاقة الدين الإسلامى بما أنتجه أنصار هذا الدين من أعمال فنية على مدى القرون . والمقال يفترض أن الأعمال الفنية المشار إليها إنما تؤلف وحدة ، إلا أنه يسعى إلى تعيين الموضع الذى تكمن فيه هذه الوحدة وما تستند إليه من نظرية أو مبدأ إستراتيجى .

ومما لا نفع فيه ولا جدوى منه إثارة خلاف حول ما للفن الإسلامى من وحدة . فعلى الرغم مما سيدركه المؤرخ من تنوع واسع فى الموضوعات الدالة المتكررة والمواد والأساليب التى تغايرت واختلفت جغرافيا أو تاريخيا ، فإن الحقيقة الفاعمة للفن الإسلامى جميعه هى ماله من وحدة فى « المقصد والشكل » . فمن قرطبة إلى مانداناو، ما إن دخلت إلى الإسلام ، حتى أبدت فنون هذه البلاد خصائص أساسية واحدة من اجتناب للمذهب الطبيعى ونأى عن التشخيص ؛ مع تفضيل للاحتفال بالأسلوب والشكلية المتولدة من الحركة واللامحدودية . فقد استعان الفن الإسلامى جميعه بالفاظ القرآن والحديث البالغة التأثير فى الوجدان ، وبالشعر العربى أو الفارسى ، أو بأدب الحكمة الإسلامى واستخدمها بأن صاغها فن خط عربى .

وبالمثل تجاوب المسلمون كافة عبر العصور من صميم وجدانهم كذلك مع ترتيل القرآن والأذان ، حتى وإن لم يفهموا إلا القليل أو لم يفهموا شيئا من المعانى العربية . ففى مثل هذه الحالات لم يكن عقلهم

المنطقى وذهنهم فى حالة عمل ، ولكن لعبت ملكاتهم الحسية والحدسية الدور كله ، فى استيعاب واضح للقيم الجمالية . ولقد كان إدراكهم أو فهمهم الجمالى فى قوة فهم أولئك الذى كان لهم من الفهم النظرى ما يكفى للقراءة والفهم . فالحدس المباشر له دائما الأولوية فى مجال التقاط القيمة الجمالية . أما الفهم المنطقى فهو - إن جاز التعبير - إنما يقوم فى هذا الصدد بدور ثانوى عن طريق مد يد العون فقط .

هذا ما كانت عليه قوة القيم الجمالية فى الإسلام ، وهذا ما كانت عليه الوحدة الفنية التى استخلصتها تلك القيم أشد مجموع الثقافات تنوعا ، حتى أن المرء الذى يكون قد سافر من شواطئ الأطلنطى الشرقية إلى شواطئ الباسفيك الغربية يكون قد سافر فى أرض أليفة بما فيها من العمارة الإسلامية ، المزخرفة بأعمال الأرابيسك والخط العربى ، كما أنه يكون قد اكتسب حساسية مماثلة من الحياة اليومية لأناس مختلفين فى الجنس واللون واللسان وأسلوب العيش وهى حساسية أحدثها الإسلام بالنسبة للقيم الأدبية والموسيقية . ولكن كم كانت ضعيفة واهنة دراسات أولئك الذين عَنُوا أنفسهم بمشكلة طبيعة الفن الإسلامى وكم كانت هزيلة ما حققوه من نتائج بشأن تحديد وتعريف ما بين الإسلام والفن من علاقة .

وكنت قد قدمت فى مقال آخر بعنوان « مفاهيم خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامى » - أشرنا إليه للقارئ - ^(١) نماذج من نوع هذه « الدراية أو العلم » فى ميادين الزخرفة والتصوير والعمارة والأدب والموسيقى ونظرية الفن . وقد عرضت فى كل حالة لموقف واحد من بحاث الغرب

(١) فى « الإسلام والعصر الحديث » ، نيودلهى ، المجلد الأول (١٩٧٠) العدد الأول .

العظام (من أمثال : ريتشارد إتينجهاوسن ، هـ جـ ، فارمر ، مـ سـ . ديمانند ، تـ وـ . آرنولد ، إـ . هرتزفيلد ، كـ . أـ . سـ . كريزويل ، جـ . فون جرنباوم) ، ممن ترجع شهرتهم - إن جزئيا أو كليا - إلى ما قدموه من إسهام فى هذا المجال وقد عرضت لحجة الباحث فى كل حالة بالتحليل والتفنيد .

فبالنسبة للإنسان فإن كل فرد من السابق ذكرهم آمن بالافتراض الخاطئ - بل المتحيز - بأن الإسلام بمنأى عن الإسهام بأى شىء عبر العصور فى فنون الشعوب الإسلامية ، وأنه أعاقها وقيدها ، فأفقر بذلك تياراتها الفنية ؟ وأن النمو الجمالى الوحيد الذى كان الإسلام مسئولا عنه هو الاستخدام العام وفى كل مكان للآيات القرآنية مكتوبة بالعربية وهو ما وصفه هرتزفيلد بأنه « تعصب أعمى » وقد رأى إتينجهاوسن فى كسر هذا الأمر واختراقه - من خلال ترجمة القرآن إلى اللغات الأخرى - قدرا ليس بالقليل من بداية النهاية لذلك الاحتكار . وقد سعى كل من الرجلين إلى أن يظهر أنه مهما يكن الفن الذى أخرجه المسلمون خلوا من « التعصب الأعمى » فإنه إنما أخرج رغما عن الإسلام وضد أوامره ووصاياه . وطبقا لما ذهبوا إليه ، فإن أوساط النبلاء والملوك المسلمين قد استمتعت فى قصورها ومكتباتها بالرسوم التصويرية وتعهدها بالرعاية والدعم ، وتواجبت أيضا الموسيقى التى « تدبر أمر الشراب والفسوق » ، ورغم الإسلام وضده . ولم يدركا إلا قليلا أنه حتى ولو كانت هذه الفنون « الآثمة » - من الوجهة الجمالية - إسلامية تماما ، فإنهما لا يتحدثان عن المكانة الشديدة الضالة التى تشغلها أو تحتلها وسط إجمالى الإنتاج الفنى للعالم الإسلامى .

بل إن بعضهم قد حاول تقديم تفسيرات ذات الصبغة التحليلية النفسية ، فذهبوا يؤكدون أن الخوف من الفراغ كان السبب الذى حدا بالفنان المسلم إلى أن يغطى سائر السطوح بالتصميم . وعمد البعض

الآخر إلى رأى مفاير: إذ ذهب بهم التفسير إلى أن الفنان المسلم كان مولعا باللون فأثار ذلك لديه هوى أو ميلا لبهرج اللون الفارغ الألق بشكل ساذج، رادين بذلك كد العباقرة وجدهم عبر القرون إلى مجرد شفف ببعض الدوائر اللونية الفاسدة وغير المترابطة.

ومن أسف أنه لم يخطر لأى واحد منهم قط أنه كان يحتكم فى شأن الفن الإسلامى إلى معايير ومحكات الفن الغربى؛ فما عبر أحد عن الأمر قط. وإن عشرات من سنين البحث المدقق والتحليل الحساس لأعمال الفن الإسلامى وإعادة بناء مدقق لها وتعيين هويتها وتصنيفها ، قد أكسبت مؤرخى الفن الإسلامى من الغربيين شعورا بالفضل أعمق تماما لمجال البحث وللعالم الإسلامى كذلك. غير أن ما قدّموه من تفسير للأعمال الفنية من حيث هى تعبيرات عن الحضارة أو الثقافة الإسلامية إنما كانت من قبيل التخبطات الفاضحة التى يستحى منها العقل خجلا. هذا فيما عدا قلة من ومضات من الاستبصار فى موضوعات التفسير لدى تيتوس بيركهاردت ولوى ماسينون وإرنست كوهنل المعتدل الحماس والكابح لجماع ذاته، فمؤرخو الفن الإسلامى قد حكموا وبالإجماع على ذلك الفن بمعايير الاستطابقا الغربية. ولقد وقف كل منهم فى حيرة بإزاء غياب الصور والدراما والمذهب الطبيعى. فليس من قارئ لكتبهم فى وسعه أن يخطئ ما هم عليه من ارتباك من عدم وجود ما يستطيعون ربطه به من الفن الغربى ، أو من عدم وجود الانسحاب الروحى الذى سوغوا به حكمهم المسبق على الفن الإسلامى.

ولقد قمت فى مقال آخر أيضا ^(١) بتحليل طبيعة الفن الإغريقى، وتراث الشرق الأدنى الفنى من حيث هو رد فعل على فن اليونان منذ

(١) المصدر السابق . العدد الثانى . ص ٦٨ - ٨١ .

غزوة الإسكندر. فالنزعة الطبيعية هي جوهر الفن الإغريقي. على ألا يفهم ذلك على أنه محاكاة ساذجة أو فوتوغرافية للطبيعة، بل على أنه تصوير أو تمثيل حسي لمثال قبلي تنشُد الطبيعة تجسيده في كل واحد من موجوداتها، ولكنها نادرا ما تتجح في ذلك، إنها فكرة قريبة الشبه بفكرة لفضيلة أو الامتياز في التربية الإغريقية القديمة. وطبقا لهذه النظرية يكون فن النحت الإنساني في الحجر هو الفن الأرقى. إن فكرة الإنسان هي انكمال الأغنى والأعلى والأعظم تركيبا للطبيعة. فما للإنسان من عمق وتنوع باطن إنما يشكل للفنان منجما يعد معينا لا ينضب كي يسبر ويكشف ويصور. فمن أجل ذلك كان الإنسان «مقياسا لكل شيء»؛ كما كان تاج الخليفة، وحامل القيم جميعا - الأعلى والأدنى - ومانحها عينيتها. ومن أجل ذلك فإن الألوهية ذاتها إنما كانت تدرك في صورته، وكأن الدين إنساني الصبغة، كما أصبح من التعبد لله تأمل العمق تلانهاى لطبيعة الإنسان وتنوعها الباطنى. ولقد كان من الضروري أن يكون فن الحضارة الهلينية بأجمعه على نحو يعكس هذا الجانب من ثقافة الهلينية.

أما الشرق الأدنى فإنه يقدم لنا تراثا مناقضا تماما بكل ما فى الكلمة من معنى. فالإنسان هنا هو مجرد أداة للألوهية، إذ خلقه الله واصطنعه لعبادته. فليس الإنسان بالمرّة غاية فى ذاته ومن المؤكد أنه ليس مقياسا لأى شيء. فالذى يعطى المعيار هو الله. ومعايير الألوهية ونواميسها هي الإنسان شريعة وقانون. وفى دنيا الله ليس ثمة برميثيوس، فقط ثمة عبد خادم، مبارك هو عندما يقوم بالوفاء بالأمر، وملعون هو إن تعثرت به خطاه، وهالك هو عندما يتحدى. ومن ثم فإن إله غامض ومروع وآسر. وإنه فى حد ذاته هو فكرته المتسلطة عليه هو

فكرته الثابتة وفهمه الدائم هو « ماذا وكيف » عن الإرادة الإلهية، فمقصيره بيد الله. والإنسان إنما يستدل من هذا على ما له من معنى وزهو ومكانة كونية. فكان فن حضارة الشرق الأدنى برمته - تماما وبالضرورة - تعبيراً عن هذا الجانب من ثقافة الشرق الأدنى. فإن المنافس الأعظم على المكانة الإلهية - هو الكائن الطبيعي، وقبل الكل هو الكائن البشرى الطبيعي، فإن بروميثيوس لم يكن قط قصة وإنما هو تاريخ من صنع الأسطورة عن نضال الإنسان مع الموجود الإلهي على السيادة. فهذا - أولاً - ما قد حدث قريباً من اليونان ومصر من مغريات واضطراب هائل لما هو إلهي وما هو طبيعي وكان من اللازم التصدى وإلغائه من الوعي؛ وثانياً، إنه يتعين على الوعي أن يستغرق بكليته في العالم الإلهي الذي يشكل له المصدر والمعيار والسيادة والمصير. لذلك استحدث فن الشرق الأدنى - قبل الإسكندر بأمد طويل - أسلوباً هو أشبه بعملية تقدم فجائى وتوقف عن المذهب الطبيعي ومن المؤكد أن هذا الاتجاه قد زاد قوة وتدعماً عندما غزا الإغريق الشرق الأدنى وفرضت الهلينية على الشعب بالقوة.

أما بيزنطة فقد كانت مزيجاً من الهلينية والشرق الأدنى، ومن الطبيعي أن يكون فنهما قد انعكست فيه هذه الثنائية فاستخدمت الصور والتماثيل لأغراض الاستطابقا الإغريقية، بل بغرض تصوير أفكار نظرية دينية غير استطائية مستمدة من المسيحية. وقد استعمل قدر من التأنق فى الأسلوب - وهو فى الحقيقة قدر وافر ١ - والانطباع العام الذى يخلفه الفن ككل هو ذلك الإحساس بميل نحو ما للشرق الأدنى من معارضة للمذهب الطبيعي. أما ما جعل ذلك الفن يلجأ إلى الصور والتماثيل مستعينا بها ويتجه من ثم إلى شئ من الطبيعية المعدلة، فهو العقيدة المسيحية التى كانت الهلينية قد أعادت سبكها على صورتها

ومثالها : تجسد إلهى فيما هو طبيعى ، ودراما الخلاص الإلهية من خلال الموت الطبيعى والبعث.

أما عن قصور وعجز المذهب الطبيعى للفنون البيزنطية - بالمقارنة بالفن الأغريقى - فقد أبرزته التعليمات والشرح الواردة طى الصور والأيقونات والمعبرة عن المضمون المقصود مما للأحرف الهجائية - المؤلفة للكلمات والأسماء والجمل - من رموز منطقية .

وهكذا أصبحت السمة الأساسية والوظيفية للفن البيزنطى تكمن فى تصوير التأكيدات العقائدية أو التاريخية للديانة. وفى "فن" للتوضيح بالصور ، لا يكون الشكل ضرورياً ، فهو مجرد أداة تصويرية (أى : رمزية) لها القدرة على أن توحى بأن الشخصية الواردة اسمها فى العنوان أو التعليق هى لكائن بشرى ، مذكر أو مؤنث ، ولكنها - من ناحية أخرى - خلو من التشخيص كما أنه ليس من المقصود به بالتأكيد أن تكون إفصاحاً عن تصور قبلى للطبيعة البشرية كما عند فيدياس. لذا لم تكن بيزنطة هى التى أعادت سبك الوعى الجمالى الغربى خلال عصر النهضة على صورتها ومثالها ، بل كان الفاعل لذلك هو الفن الإغريقى القديم، وقد دام هذا الظفر للمذهب الطبيعى الإغريقى فى الغرب حتى العصر الحالى إلى أن أخذت بعض الهمهمات تسمع وبدأ القول بأن الإنسان مقياس للأشياء جميعاً ، يلقي تحدياً .

أما اليهودية - وهى ثقافة وديانة أخرى من ثقافات وديانات الشرق الأدنى - فقد ناضلت ببسالة ضد الهيلينية المستعمرة ؛ وربما كان فيلون واحداً من أعظم فرسانها فى حلبة الأمور الثقافية. وقد عملت اليهودية على أن تحفظ على فنها بالتزامه الحقيقى بالصورة أو بالرؤية الأصلية الخاصة بالشرق الأدنى، إلى أن نال مذهبها الكلى الصورى الاستاطيقى

فساد جزئى فى العصور الحديثة من جراء ثقافة الغرب وديانته، وبخاصة منذ مقدم الرومانسية الأوربية بما لها من نزعة طبيعية جامعة ولا عقلية ومنصرفة بجماعها للأمة والشعب والدم والأرض ودولة الملك - الإله وما إلى ذلك . فقد فهم اليهود من عبارة «إنك لن تصنع صورا منحوتة» ليس فقط إنها خط دفاع ضد الوثنية ، بل وعلى أنها أيضا مبدأ للاستطبيق . فظلت معابدهم قاعات خالية فنيا باستثناء ما كان منها فى العالم الإسلامى حيث أخذوا بمظاهر التطور الإسلامية . وقد أشبعوا حاجتهم الجمالية إلى حد التخمة بنظم شعر الكتاب المقدس ، وكانت مداركهم منكرة لكل مزاعم العون والمساعدة على بلوغ الكشف والرؤية الإلهية . فقد أكدت لهم عقيدتهم وداومت على تذكيرهم بأن الرب إما أن يكون مدركا بالحدس دون تلك المعينات الحسية ، أو أنه لا يكون ربا بالمرّة . فكلما كان إسهام الحواس فى حدس المبدأ الأول للوجود كله أقل ، كلما كان موضوع ذلك الحدس أكثر تعاليا ، وكلما كانت الرؤية ذاتها أكثر صفاء .

★ ★ ★

العمل الفنى فى الإسلام

١- الأساس الروحى

عندما ظهر الإسلام على مسرح الأحداث فى الشرق الأدنى فى
قرن السابع- وهو البعث الجديد لنفس ذلك الوعى السامى وإعادة بلورة
له - واجه سائر تلك الأوضاع والمواقف ، وفى هذه المرحلة تتراءى حيرة
نوعى الإسلامى أو تردده واضحة فى الكثير من الأعمال ذات الصبغة
تطبيعية من أشجار وباقات زهور وأعنان موجودة على قبة الصخرة
بأقدس (والتي تم إكمالها فى تسعينات المائة السادسة) وفى المسجد
الأموى بدمشق وفى عدد من قصور بنى أمية (المفجار والموشاتى وغيرها)
مما بنى فى القرن السابع وأوائل الثامن، والتي ضمت أيضا بعضا من
الرسوم التصويرية كما فى الأعمال البيزنطية. وتصور أعمال الفسيفساء
هذه أعلى ما بلغه الفن من مستويات البراعة والإتقان فى الشرق الأدنى
تسامى الذى سادته الهيلينية. وعلى الرغم من أنه ربما كان الفنان من
أول جيل أو ثانى جيل من الداخلين فى الإسلام ، فإن الأسلوب يشى
بوضوح بهذه الحقيقة. وليس من المستبعد أن هذا الفنان كان نصرانيا .
وقد أنتج ما أنتج وفقا لما عرف من أسلوب أو نهج - وهى طريقة نممة
موضوعات الطبيعة - تحت إمرة مخدم مسلم عين له أن تكون هذه
النباتات وتلك الزهرات مما له أن يعملها على حين أن شخوص الحيوان
والبشر مما ليس له أن يعملها . وكثيرا ما عدت هذه الحقيقة التاريخية
دليلا على أن الفن الأموى بيزنطى الطابع - وهو رأى مبالغ فيه ومفض

إلى ضلال (١) ذلك لأن أعمال الفسيفساء موضوع النقاش إنما هي خاضعة

(١) يذكر أولج جرابر - منصبا نفسه لمهمة الإبانة عن « كيف استخدمت الحضارة الجديدة (الإسلام) معطيات العالم المسيحي البيزنطى » - العملات التى تحمل اسم الخليفة أو صورته ، والمنبر والمحراب والكوة ، وما شاكل ذلك من حربة النبى (« الفن الإسلامى وبيزنطة » ، دراسات دمبارتون أوكس ، العدد ١٨ ، لسنة ١٩٧٤ ، ص ٧٩ - ٨٠) . إلا أنه هو نفسه يضيف قائلاً إن مثل هذه العملات كانت من النادرات وأنه « ما كان لمجموعتها الرمزية أن تستمر وتتواصل » (المصدر السابق ، ص ٨٠) . كما يذكر أيضاً أعمال الفسيفساء التى تصور « مناظر رعى طبيعية » و تيجانا وجواهر معلقة حول حرم مقدس . « وليس ثمة من دليل يشهد على أن هذه الأعمال بيزنطية قطعاً . صحيح أنه من المعروف الشائع أن العرب فيما قبل الإسلام كانوا يعلقون حليهم وسيوفهم على حرم أو موضع مقدس كجزء من شعيرة تقديم الشكر . غير أن جرابر يضيف قائلاً : « أنه لا يبدو أن سائر (هكذا) هذه الرموز ومظاهر القوة التى كانت فى القديم .. قد رجع إلى استخدامها ثانية » (نفس المرجع) . فما هى إذن أهمية الإشار إليها فى سياق حجة تتعلق بمكانة « فن تصوير ونحت الأيقونات » فى الفن الإسلامى ؟ ومن ثم انتقل جرابر إلى السؤال عن السبب الذى من أجله لم يصطنع المسلمون فن نحت وتصوير الأيقونات البيزنطى هذا . وبالنظر إلى أن « الصياغة المنهجية للعقيدة » فى هذا الشأن إنما حدثت بعد واقعة نبذ العُرف البيزنطى والتخلص منه ، إلا أن جرابر تصور أنه قد أقصى الدين الإسلامى وثقافته جملة عن مجال الفن ، على ما يبدو تحت تأثير الزعم الباطل بأن الدين لا يتحدد ويتقرر مالم تكن له مدونات دينية كاملة - قيد الكتب . وقد ذهب الزعم بجرابر إلى أن الإسلام - بعد أن انطلقت كامل طاقاته فى العمل - جرب المسلمون أنفسهم فى مجال التصوير بالرسم والنحت للأيقونات ثم تراجعوا عنه لا لشيء من صميم ثقافتهم ، بل لأن الفن البيزنطى كان - عقائدياً - من العمق والعظمة بحيث أحس « المبتدئون القليلو البراعة » أن لا أمل فى الفوز عند المنافسة (نفس المصدر ، ص ٨٢) ومع ذلك فإنه يقرر مؤكداً أنه ليس الفن البيزنطى بل هى موضوعات الفن البيزنطى هى ما استعمله المسلمون » (نفس المصدر ص ٨٧) . وعلى كل ، فإنه لمن المؤكد أن

النظام إجمالى من الزخرف والإنفاق والكلية المعمارية الأمر الذى ينطوى على دليل لا يقبل التخطئة على ما للإسلام من قوة إبداعية. وهى أعمال تدل ببلاغة على الوجهة التى كان الفن الإسلامى يتجه إليها. بل الأكثر.

يشق فن متفوق لنفسه طريقا يلج به إلى داخل الخواء الاستطائقى القائم فى الثقافة الأخرى، خاصة وأن غالبية السكان فى أراضى سوريا الجغرافية إذ ذاك كانوا بيزنطيين. فالعقل الإسلامى الذى ظهر بغتة فى الجزيرة العربية فى القرن السابع كان قليل البراعة فى سائر ميادين العلم الطبيعى والطب والفلك والرياضات، وتقريبا فى سائر الحرف اليومية من بناء ونجارة وحياسة وسقاية وما إلى ذلك؛ وأنه قد تبنى المعرفة البيزنطية جملة. فإذا ما كانت الحقيقة المذكورة عن قلة البراعة من الجانب الإسلامى، والبراعة والتفوق من الجانب الآخر قد وجدت فى الأمور التى تمس المبادئ الجمالية، لتحتم علينا أن نتوقع من المسلمين أن يكونوا قد تبنوها جميعا، لأن «يكون المسلمون قد مالوا إلى أن يتبنوا أيا منها (كالفن مثلا) لا لشيء على وجه الدقة إلا أنه ان عال التطور» (نفس المصدر. ص ٨٨). فالإدعاء بأن الفن البيزنطى هو الفن الذى «أوجد (هكذا) الفن الإسلامى ... أكثر مما فعل أى تراث فنى آخر» (نفس الموضع) هو ادعاء يفتقر تماما إلى الأساس؛ فالقول بأن الفن إنما ينشأ عن مجرد مجموعة من الأفكار والموضوعات، قول فى الضعف كقولك إن الشخصية تنشأ عن المواد البروتينية والكربوهيدراتية. هذا على حين أن الزعم بأن «العالم البيزنطى كان أكثر من أى عالم غيره، حريصا على رعاية وتغذية الميراث العظيم الذى تسلمه من العصر القديم» - إنما يرسم للعالم القديم صورة مضحكة، فهو لا شيء سوى دفاع عن العقائد المسيحية - إنه لعقدة الشعور بالدونية الثقافية يفيض - أن يعلن أن الفن البيزنطى هو الخالق الأكبر للفن الإسلامى «لأن بيزنطة كانت المكان الوحيد الذى رغب فيه الإسلام الأول كثيرا، وفشل فى غزوه»، «ولأن الدولة البيزنطية قد شاركت - حتى وهى فى أكثر لحظاتها ضعفا وانحطاطا - فى الجو العام الذى ... أضفى على عدد من الحضارات والدول - حتى العصور الإسلامية والعصور الوسطى العربية خاصة - هبة النابغة الفنان» (نفس الموضع).

من ذلك أن هذه الدور المذكورة آنفا إنما تضم أعمالا معبرة عن مبلغ التقدم الذى أحرزه الإسلام فى مجال الفنون البصرية.

وبالنسبة لذلك العقل أو الوعى السامى، صحيح أن ما أكد عليه الإسلام من نتيجة وحقيقة أولى إنما كانت لديه كذبا أو بطلانا أنكره بحزم وجزم. فإن ما عنته عبارة «لا إله إلا الله» أن الواقع واقعان - مفارق وطبيعى . فالأول هو الله وحده دون سواه. إنه عالم ليس فيه إلا عضو واحد فقط لا غير. وكل شىء آخر عداه فهو من عالم آخر مغاير تماما، هو عالم الطبيعة، فهو مطلق ، مستقل ، روحانى ولا نهائى، خارق للطبيعة ومقدس إنه الأول والآخر ، والمصدر الوحيد للحقيقة جمعاء، وللخير والجمال. وهو مفارق بكل ما فى الكلمة من معنى، «ليس كمثله شىء»^(١). لأنه ليس فى مكان ولا فى زمان. وعندما يصف القرآن عالم الله (سبحانه) أو يعدد أسماءه أو صفاته، فإن العقل المسلم يعى بالحدس ما يقال، أى على نحو مباشر ، دون أن يتوسط فى ذلك الحدس خياله أو مخيلته بإنتاج مدرك حسى - كما قرر بإيجاز الأشعرى العظيم إنه بلا كيفية . ومن شأن هذا التوحيد أو الدين الموحد أن يبتعد عن أى نزعة باطنية كما يبتعد عن سائر مظاهر التوزع أو التشتت، أو حلول الإلهى أو استغراقه فى غير الإلهى أو لحساب غير الإلهى أو بغير الإلهى ، إنه يستبعد خلط الخالق بال مخلوق^(٢) وهو يستبعد سائر مظاهر تكشف أو

(١) الشورى ، آية ١١ (قرآن كريم) .

(٢) إن تعالى المطلق والإيمان بإله واحد هما أمر معروف فى الإسلام بعامة . وثمة وفرة زاخرة من مختارات الآيات القرآنية المدعمة لهذا المعتقد يمكن الإطلاع عليها فى مؤلف جول لايوم «تفصل آيات القرآن الحكيم» (وقد نقله إلى العربية محمد فؤاد عبد الباقي ، الناشر عيس البابى الحلبى ، القاهرة ١٣٧٤ هـ ١٩٥٥ م) فصل عن التوحيد ص ١٢٨ - ١٨٠ . وثمة أيضا مجموعة كبيرة أكثر امتلاء من

تجلى الذات الإلهية، لأن ذلك إنما يقتضى الولوج فى باب الجمع بين
 لخصائص الزمانية المكانية فى جوهره المفارق. ولا يمكن لعالمى الوجود
 هذين أن يلتقيا أبداً ! ويترتب على ذلك أن تكون اليهودية محقة تماماً فى
 حكمها بأنه ما من شئ بقادر على أن يمزج أو أن يجمع بين عالمى
 الحقيقة هذين بأى نحو من الأنحاء (لا شئ ألبتة من عالم الأشياء، ولا
 من عالم البشر أولاً وقبل كل شئ) وبحيث أن أى تكشف لحقيقة عالم
 الأشياء أو عالم الإنسان قد يكون - بمعنى ما من المعانى - تكشفاً للإلهى .
 فهل يستحيل إذن وبشكل مطلق كل اتصال فيما بين العالمين؟ كلا ! بل إن
 ثمة اتصالاً. إلا أنه يجب أن يكون من طبيعة لا تمس بتعالى الألوهية. وإن
 ذلك النوع من الإتصال يمكن أن يقوم فى ذهن الإنسان أو فى عقله. وحتى
 ذلك لا يكون إتصالاً بالذات الإلهية بل بما لتلك الذات من إرادة. وسواءً
 تم الإتصال بالإراد الإلهية فى عقل النبى أو فى عقل أى مخلوق بشرى،
 فإنه يكون فى صورة كلمات وتصورات ومدركات يتم تلقينها من خلال
 الكلمات ويمكن فهمها بالعقل البشرى عن طريق التفكير ومعرفة كهذه
 ليست تجريبية بل قبلية، ويصر الإسلام مؤكداً على أنه يجب على الذات
 أن تكون على وعى دائم بأن الكلمات والتصورات والمدركات الخاصة
 بالتعبير أو بالعبارة إنما يجب أن تفهم بلا كيف ، وعلى نحو مباشر دون
 ما سند من مخيلة، وذلك بالضبط كى لا يدخل فساد على الجوهر المفارق
 للموضوع المدرك. وحتى على هذا النحو ما يدركه المسلم من كلمات
 القرآن ليس هو الله، وإنما هو فقط جهة من جهاته، أعنى قدرته أو

آيات قرآنية وصفحات تفسيرية من الأدب الكلاسيكى قام بترجمتها كاتب هذه
 الصفحات ويمكن مراجعتها فى : و. تشان وال . الديانات الآسيوية الكبرى
 (الناشر: ماكميلان ، نيويورك ١٩٦٩) ص ٣٣٨ - ٣٤٥ .

إرادته الخلق والإيجاد . وليست الكلمات رمزا إشاريا ، بل «حديث إلهي بلا كيف» . ومن ثم فإن الكفر إنما هو ذلك الإبداع بأنه يمكن لأى شئ من الموجودات الطبيعية- والإنسان منها على وجه الخصوص - أن تتخذ بأى حال من الأحوال لتقوم مقام رمز للألوهية أو أداة اتصال بها أو كشف أو تعبير عنها أو تجسيد لها أو صدور عنها . فلا شئ مما هو محسوس ولا أى حدس حسى من أى نوع كان ، هو بالمناسب أو بالملائم . ومن هنا جاء تقرير الإسلام بأن ينأى بنفسه بعيدا عن التمثيل التصويرى بأجمعه . فأعاد دعم المبدأ السامى بتوكيد مجدد وحماس لا يدانيه حماس آخر .

ب - الفتح الإسلامى فى مجال الاستاطيقا :

يكفينا هذا فى الجانب السلبي فلو كان الوعى الإسلامى قد توقف عند هذا الحد ، لجاء تاريخ الإسلام خلوا من الفن كخلو تاريخ اليهودية منه ، لكنه سار إلى شوط أبعد . فليس لشئ من أشياء عالم الطبيعة أن يصلح كوسيلة للتعبير عن الله ، وعالم الطبيعة لا يعلن بنفسه استبعاد ما لشئ من أشياء الطبيعة من قدرة أو إمكانية على أن يصلح أداة للتعبير عن جوهر وصميم تلك الحقيقة نفسها ، وأعنى بها حقيقة أن الله لا نهائى ويند عن التعبير عنه حقا . غير أن عدم التعبير عن الموضوع الإلهى بسبب أنه مما لا يمكن التعبير عنه ، فهذا شئ ، وأما التعبير عن الحقيقة المتجسدة فى هذه القضية فشئ آخر . ومن المسلم به أن التحدى فى التعبير حسيا عن الحقيقة التى تقرر أن الله لا يمكن التعبير عنه حسيا لما يصيب خيال أى فنان بالدوار . إلا أنه أمر لا يدخل فى عداد المستحيل . وها هنا حقا قد سجلت عبقرية الإسلام الفنية تقدمها الظافر . فقد رأينا أن فن التوشية أو النممة- الذى كان معروفا ومعمولا به فى الشرق الأدنى القديم - قد دفع به إلى مستوى جديد من النضج والكمال فى رد

فعل على الطبيعة الهيلينية التى فرضها الإسكندر وخلفاؤه. وفى ظل الإسلام كان رد الفعل السامى - وهو يواجه الآن نفس تلك النزعة الهلينية فى قناع مسيحى - قويا فى مجال المسعى الاستاطيقى كقوته فى مجال المسعى الدينى. فقد تناغم وتزاج إنكار الإسلام الجازم الصارم لألوهية المسيح مع إنكاره للنزعة الطبيعية فى التمثيل الجمالى للطبيعة، ومع تشجيعه لفن التوشيه والمنمنمات. فالنبته المنمنمة أو الزهرة المنمنمة إنما هى تصوير ساخر أو مشوه لشيء حقيقى من أشياء الطبيعة، إنها اللا - طبيعة . ويبدو أن الفنان برسمه إياها - إنما يقول «لا» للطبيعة. فهل من الممكن ألا يكون ذلك أداة مناسبة للتعبير عن اللا - طبيعة، أقصد عن مجرد نفى أو سلب المذهب الطبيعى ؟ فعلى كل ، فإن النبتة المنمنمة أو الزهرة المنمنمة - كمعطى وحيد أو مفرد - إنما تعبر عن اللا - طبيعة وإن كان ذلك على نحو متفرد أو مميز يوحى بأن موت الطبيعة فى ذلك الشيء إنما هو ذاته متفرد أو متميز. فبإضفاء حالة الطبيعة المنتزعة على الشيء الطبيعى، قد يؤهله ذلك التعبير عن نزعة طبيعية عالية النبرة، الأمر الذى يتعارض تماما مع القصد الإسلامى، كالصحة التى كثيرا ما تصور من خلال المرض وكالحياة التى تصور من خلال الموت. ومن ثم يحتاج الأمر لشيء آخر من أجل المحافظة على اللا-طبيعة الواضحة ، فإنه يتعين على نمط التصوير أو التمثيل أن يعبر عن عدم قابلية الكائن الإلهى لأن يعبر عنه ، هذا إذا كان للإسلام أن ينجح فيما قد فشلت فيه اليهودية.

وقد نهض الإسلام الآن لملاقاة ذلك التحدى. فكان ما أتى به من حل فريد وإبداعى ومبتكر هو أن يصدر النبتة أو الزهرة المنمنمة فى تكرار لا نهائى كى يبرأ - إن جاز التعبير - من أى - ومن كل - تفردية ، ويلغى

بذلك المذهب الطبيعي من الوعي مرة واحدة وإلى الأبد. وموضوع اللاتبيعة المتكرر إنما يعبر - وعلى نحو مماثل - عن لا - طبيعة. فإن تسنى للفنان أن يعبر - بالإضافة إلى ذلك جماليا عن اللانهاى وعدم القابلية للتعبير وذلك عن طريق موضوع اللا - طبيعة المتكرر. فمن الممكن للنتيجة إذن أن تكون معادلة تماما للشهادة «لا إله إلا الله» مُعبّرا عنها لفظا ومنطقا. ذلك لأن عدم القابلية للتعبير واللاتناهى - وهما مضمون التصوير أو التمثيل الفنى - سوف يطرحان نفسيهما كصفات لما هو ليس بطبيعة. ومن ثم اعتقدت الروح الإسلامية أن ثمة أمام الفنون البصرية سبيلا للتطابق مع ما للوعي السامى من أمر أو إملاء أساسى. غير أن العقبة الكبرى هنا هى كيف يتسنى لأى شىء من أشياء الطبيعة - حتى وإن كان منمنما - أن يكون أداة للتعبير عن اللاتناهى أو عدم القابلية للتعبير ؟

١ - الوعي العربى : عناصر التكوين التاريخية للإسلام :

لقد رجع الوعي الإسلامى إلى عناصر تكوينه التاريخى، وأعنى بها الوعي بالعربية ، كيما يحقق حلا . إذ كان هذا هو المادة التاريخية التى تشكل بها الوحي الإلهى واستخدامها كمادة حية لظهوره وكأداة موصلة للحقيقة الإلهية وحاملة لها. لقد كان ذلك هو الوعي - متجسدا فى شخص النبی محمد - تلقى الوحي وبلغه إلى الإنسانية فى مكان وزمان. لقد كان ناقل النبوة ووسيطها. ولقد كان تحقيقه فى فن اللغة والآداب معجزة حقا قبل مجئ الإسلام ، وقد عينت هذه الحقيقة نمط أو نوعية الوحي الجديد أن يكون ذا سمو أدبى ، لأنه أمرٌ كان الوعي مستعدا له قادرا على تحمله.

وأول أدوات الوعي العربى وما تتجسد فيه سائر مقولاته هو اللغة العربية، وتتألف العربية أساساً من الأصول ذات الأحرف الصحيحة الثلاثة ابتداءً، وكل واحد منها قابل للتصريف فيما يزيد على ثلاثمائة شكل مختلف وذلك عن طريق النطق والإعلال والإبدال ، بإضافة بادئات أو لواحق أو وسطيات. وفى أى تصريف نحوى صحيح يكون لسائر كلمات ذات الشكل الصرفى الواحد نفس المعنى الشكلى بغض النظر عن أصولها. فإن معنى الأصل أو الجذر يبقى، ولكن ما ألحق به فهو معنى شكلى آخر أعطى له بطريق الصرف مع بقاءه دائماً وفى كل الأحوال هو هو^(١) فلغة - إذن - بنية منطقية ، هى فى وقت واحد واضحة وتامة وقابلة للفهم. وحين يتم الإمساك بهذه البنية يمتلك المرء ناصية اللغة. ومن ثم تكون معرفة معانى الجذور ذات أهمية ثانوية. ويتوقف فن الأدب على بناء نسق من التصورات التى يرتبط الواحدُ فيه بالآخر على النحو الذى يحرك التوازيات والتقاطعات الناشئة عن تصريف الأصول وحتى يعين الذهن على الحركة خلال نسيج الخيوط المتشابكة فى خط موصول لا تقطع يعتريه. فعمل الأرابيسك الذى يضم ألفاً من المثلثات والمربعات والدوائر والمخمسات والسداسيات والمثمنات وكلها ملونة بألوان مختلفة

(١) إن ضرب مثل على ذلك يعد أمراً ضرورياً لمساعدة القارئ الإنجليزى على فهم هذه الخاصية الفريدة للغة العربية . فالأصول الخاصة بالفعلين «ك ت ب» و «ض ر ب» يمكن أن يشتق من كل واحد منها ما لا يقل عن ١٦ فعل جديد ،والتي فى زوجياتها نفس صيغة الفعل ، مثال ذلك : «كاتب» و «ضارب» ، «كتب» ، «ضرب» ، «استكتب» و «استضرب» ، واكتب ، و «اضارب» .. الخ . ويلعب كل فعل من هذه الأفعال دور أصل قابل بدوره للتصريف إلى نحو عشرين اسماً ، وهى أيضاً لها نفس المعنى الصياغى. فمن الزوجية الأولى تأتى الأسماء : «مكاتب» و «مضاربة» ، ومن الزوجية الثانية تأتى الأسماء : «تكتيب» و «تضريب» ومن الزوجية الثالثة تأتى أسماء : «استكتاب» و «استضراب» ... وهكذا دواليك .

ويتشابه ويتداخل أحدهما في الآخر، هو عمل يبهر العين لا العقل فعند إدراك كل شكل على ما هو عليه، يكون بوسع العقل أن ينتقل من شكل مخمس إلى آخر على ما لتلك الأشكال من تنوع لوني مارا باللوحة من أقصاها إلى أقصاها خابرا عند كل وقفه شيئا من البهجة بإدراك عنصر التوازي الناشئ عن الأشكال المتماثلة، أى الناشئة عن الصيغ المتماثلة للمعاني المصدرة المتعددة الأشكال، وللتباين الناشئ عن المعاني المصدرة فى ذاتها.

هذه السمة التكوينية للغة العربية هى أيضا المقوم الأساسى للشعر فيها. إذ يتألف الشعر العربى من أبيات مستقلة وتامة وغير متوافقة، كل بيت منها تحقيق متطابق للقالب الوزنى هو هو ، وللشاعر الحرية فى أن يختار أى واحد من بضعة وثلاثين قالباً وزنيا معروفا فى التراث، لكنه عندما يقرر اختياره فإن على قصيدته برمتها أن تأتى فى كل جزء مطابقة موافقة لهذا القالب. وأن تستمع إلى الشعر العربى وتطرب له هو أن تظن إلى هذا القالب وأن تتحرك مع الدفق العروضى عندما تلقى القصيدة، وأن تتوقع وتتلقى ما قد استبق إليه القالب الشعرى. وبالتأكيد فإن الكلمات والتصورات والمدركات الناشئة عن التركيب العقلى تختلف فى كل بيت من الشعر وهو الأمر الذى يضيف التغير اللونى، وأن كان الشكل البنائى واحدا على طول القصيدة.

وقد ساعدت هذه الهندسة الأساسية الخاصة باللغة العربية والشعر العربى الوعى العربى على أن يحقق فهما للاتجاهى على صعيدين. فالألفاظ المصدرة كثيرة. إنها حقا لا نهائية طالما أن أى تركيب جديد لأى ثلاثة من الحروف الصحيحة يمكن - بموجب العرف والإصطلاح أن يكون مخصصا لمعنى جديد. ويتبنى الوعى العربى - بإتزان لا خلل فيه -

أصولاً مصدرية أجنبية، معتمداً في ذلك على مسبكه الصرفي في تعريبها
تماماً، وقد تساوق لا تنأهى عددها مع لا تنأهى تصريفها، وثمة أنماط
من التصريف معروفة، فقد صرف عدد محدود من الأصول المصدرية
وعرفت تصريفاتها واستخدمت. غير أن قاموساً للغة العربية في غرار
وبستر أو اكسفورد يمكن أن تجمع فيه سائر الكلمات وتصنف، وهو أمر
مستحيل بإطلاق، وذلك لأنه لم يتم بعد تصريف سائر الأصول المصدرية
المعروفة تقليدياً، كما أن قائمة الأصول المصدرية لا تتغلق أبداً، وأنه لم
تستخدم بعد سائر ما للتصريف من صيغ، وأن قائمة الصيغ لا تنسد ولا
تنتهى. فبالإجماع العرفي أو التراثي لا يستبعد أمر إيجاد صيغ جديدة،
وإن كان ذلك الأمر إنما ينتظر ذلك العبقرى الذى يمكنه أن يسوغه
ويضعه موضع الاستخدام على نحو يكشف عن مزاياه. فاللغة العربية -
إذن - شأنها في ذلك شأن الإتجاه السائد للوجود العربى، جسم في
مركزه بريق وضياء (وهو أمر راجع إلى التراث) وعلى أطرافه - التى
تتشر في كل الإتجاهات بغير نهاية - إعتام وقتامة.

نعود - مرة أخرى - إلى الشعر. فلأن نسق التقفية في الأبيات هام
وأساسى، لذا لم يكن من المهم في القصيدة أن تقرأ أبياتها بالترتيب الذى
وضعها به الشاعر أو بأى ترتيب آخر.

فسواء قرئت من البداية إلى النهاية أو من النهاية إلى البداية
فالقصيدة تظل على حلاوتها وطلاوتها. ذلك لأن الشاعر قد أسر لبنا في
كل بيت عن طريق القافية، وقد بعث فينا التكرار شعوراً بالبهجة والنشوة
باعثة تدريب ملكتنا الحدسية على التوقع وإدراك أو تحقق ما قد توقعناه
من تنوع في وجوه المعانى والتكوينات الإدراكية، ومن ثم - وبمقتضى
التعريف - لا توجد قصيدة عربية قد بلغت ختامها أو نهايتها، ولا أوفت

- بأى معنى من المعانى - على تمامها بحيث أنه لا يمكن لأى إضافة أو لأى إستكمال فيها أن يكون ذا أثر أو مما يمكن إدراكه، فإنه من الممكن حقا الإمتداد بالقصيدة العربية من كلا بعديها - أى من مطلعها ومن ختامها - دون أن يضر ذلك بجماليتها أدنى ضرر ، وأن لم يحدث ذلك بيد أى رجل تبعنا لما يملكه الشخص من اسلوب فمن المؤكد إذن أن يحدث ذلك بيد ناظمها نفسه. ولو إننا من المستمعين الجيدين حقا، لأفترض فينا - أولا - أن نشارك الشاعر فى صناعته شعره كأداء حى ، وثانيا ، أن نواصل قصيدته أو نسترسل فيها لحسابنا الخاص إذ أن إلقاءها قد أفضى بنا الآن إلى قوة الدفع التى ولدتها فتدفع بنا فى فضائها الشعرى اللانهائى، وليس هذا بظاهرة غير مألوفة فى العالم العربى لأنه عندما يلتف جمهور جيد حول شاعر ، فإن هذا الجمهور «يعينه» ارتجالا فى القاء شعره الذى لا يكون هذا الجمهور قد استمع اليه من قبل، أو أن يعلق عليه بإضافة إلى صميم نظمه زيادة من نفس النوع، وبمضى الزمن أصبح من العاب تزجيه الفراغ المألوفة لدى أولاد العالم العربى أن يتباروا سويا فى أن يلقوا أبياتا شعرية من الذاكرة تبدأ بذات الحرف الذى إنتهى به بيت سبق القاؤه، أو أن يلقوا أبياتا تراعى فيها نفس القافية أو قافيه تغايرها. وفى هذه الألعاب يلقى الصبية بنحو ألف بيت مما قد حفظوه فى دراستهم للغة العربية وآدابها أو مما قد سمعوه فى المنزل أو فى المحافل العامة. ولكن عندما يشرع الرجال فى الدخول فى تلك الألعاب، فإن قواعد اللعب ستقضى بأن تكون الأبيات المبدوء بها ابداعات حقيقية ترتجل إرتجالا.

وتسمى اللعبة بـ «المعارضة» (مواجهة القطعة بالقطعة) حيث تقضى قواعد اللعبة بإستخدام نفس الوزن الشعرى والتفعيله مع محاولة التفوق

على الطرف الآخر فى صميم فرضية المعنى الذى قد طرحه. وعندما تنص قواعد اللعبة على نفس الشكل أو القالب بهدف معارضة الفكرة أو مناقضتها فإنها تسمى «مناقضة» (أى معارضة تبادلية)، والإثان معاً (المعارضة والمناقضة) يطلق عليهما «المهاجدة»، وهى بالتأكيد تسمية - لم تجئ بطريق الصدفة - إذ انها تستعمل أيضاً لتدل على النهوض المتناوب فى الليل من أجل العبادة. وقد أخذ بهذه الألعاب فى كل مكان انتشر فيه الإسلام وأعاد فيه تشكيل وعى الناس فى قوالب الوعى العربى. فهى مألوفاً بعامية فى أوساط الشعوب الناطقة بالفارسية والأوردية. وهم يسمونها هناك «مشاعرة»، أو قول الشعر مبادلة، أو الإفصاح عن الفصاحة، أى الانبثاق بفصاحة وبلاغة تامة عما تتضمنه مثل تلك الألعاب. ولا يزال العرب ومن جاورهم من المسلمين المستعربين هم الوحيدون بين ما عرف التاريخ من شعوب الذين يتوسلون إلى التسلية بمثل هذه الممارسات.

٢- القرآن الكريم : أول عمل فنى فى الإسلام :

لقد كان هذا الوعى العربى الذى قام بدور المادة الأصلية والرحم الأم للإسلام، فلقد جاء القرآن الكريم - وهو الوعى الإسلامى - كتجفة رائعة ، إنه أعلى تحقق لذلك الوعى. ويذهب المسلم إلى أن القرآن - مضمونة وشكله أيضاً - إلهى. غير أن هذا لا يمنع الناقد من القول بأن الشكل إنما كان ذلك الشكل الذى عده الوعى العربى المعيار المطلق والمثل الأعلى الذى كان يتشوف إليه عبر الأجيال والقرون. وقد جاء القرآن مرتباً فى سور أو أجزاء متفاوتة الأطوال، أطولها يأتى سابقاً على أقصرها، بإستثناء الفاتحة أو «فاتحة الكتاب» فهى بطول سبع آيات فقط. ولا يوجد على الإطلاق نظام أو سبب منطقى سواءً لترتيب سورته أو

لترتيب الآيات داخل كل سورة، فهو يتمثل أمام غير الدرب على صورة نثار
فوضوى هائل من الجمل المنفصلة التي تمس سائر ما لمجالات الدين
والأخلاق الإجتماعية والفردية والحضارة من موضوعات والقارئ الغربي
الذى يقرأ بعدما سمعه عنه كأثر أدبى رائع، متوقعا أن يجد فيه بحثا
منظما - منطقيا ومن ناحية تناوله للموضوعات كبحث نسقى - سوف
يكون شعوره بالإحباط المتواصل والمترع بالمرارة ^(١) . أما العربى - من
الجهة الأخرى - فإنه يقرأ أو يستمع إلى ما تيسر من القرآن ، أى إلى أى
قسط تقوده إليه الصدفة أو يقرأه عليه شخص آخر. ولا يمكن أن يكون
ثمة علة منطقية للإنتقاء أو للإختيار، ولا للموضع الذى يبدأ منه أو
للموضع الذى ينتهى عنده - وهو يعنى ذلك فقط تماما فهو يركز انتباهه
على كل آية على حدة ، وهو يتأثر منتقلا من دمع مذروف إلى طرب أو
ندم أو عجب أو رهب أو خسران أو أسف أو رحابة صدر أو بركة أو
إشفاق أو إعتراف، يستوى أن يكون ذلك عن طريق المعنى كما عن طريق
ترجمة ذلك المعنى إلى مدركات - ومركبات تصويرية وألفاظ - فى نفس
الآية الواحدة وفى نفس الوقت. ومن شأن تكرار هذه الخبرة آية تلو آية
أن يمتلأ الوعى وتتولد فيه قوة دفع تحمله على المواصلة أو التكرار إلى ما
لا نهاية فيمتزج الشكل والمضمون هنا فى وحدة متكاملة، تهدف إلى
تحقيق حدس بالعظمة الإلهية، وبلا تنأهى الله وعدم قابليته لأن يناله
تعبير.

وفى الوقت الذى تتولد فيه عن الشكل المتكرر للآيات قوة الدفع نحو
اللانهائية، يوخى نسيج المعانى بالغرض من الدفع، وكلاهما بجهدهما
^(١) بالرغم من «التعاطف العارم» الذى أكنه توماس كارليل لمحمد وتقديره له بوصفه
مثاله الأمثل للبطل كنبى ، فإن ذلك لم يمنعه من وصف القرآن بأنه كتاب
مضجر.

المتنام تبادليا يولدان فى العقل شيئا يشبه «أفكار العقل» عند كانط ، وهو توقع معيار مطلق غير مشروط يستدعيه الخيال - الذى تهيا قبلًا لتحمله - ليسد به حاجة أو يشبع رغبة، ولكن الله المفارق هو - بحكم التعريف - ذلك الذى لا يمكن ابدا أن يكون بدقة موضوعا للإدراك الحدسى ، ولا بد للخيال - إن عاجلا أو آجلا - أن يخفق فى ما يبذله من جهد ، والأدنى إلى الصواب هنا هو أن الحدس مكتسب من الشعور بالعجز عن التعبير عن الإلهى ، وعن العجز عن محاكاة اللامتاهى ، وعن العجز عن إمكانية تمثل المفارق، فتلك هى صفات الله. وأن تدركها هو أن تقف اذ ذاك فى حضرة الحضور الإلهى. فلا يمكن أن يذهب بنا الأمل ابدا إلى أن نحيط بالله علما، وإنما يسعنا بل ويمكننا أن نحقق شعورا حدسيا بحضوره. ولنا أن نفعل ذلك مباشرة وفى الحال اذا ما أخذنا نتحرك بكل ما أوتينا من قوة حدسيا - نابذين مملكة الوجود التجريبي برمتها (الكون) - نحو إدراك حضور عالم مفارق هو الآن وفيما وراء صميم علوه - أقصد : المفارقة الكلية ، اللاتناهى ، عدم القابلية للتعبير ، عدم القابلية للحدس به - محدس به فى صميم عجز خيالنا عن إحداثه أو الإمساك به، وأن إحداث القرآن للرغبة التى لا يمكن إشباعها وحفره للخيال على القيام برحلته التى لا أمل فيها ولا إنتهاء لها، إنما هو من عمل الفنان الإلهى. إن رسالة أو مهمة العمل الفنى الإلهى هى تحقيق حدسى بحضوره تعالى من خلال الإدراك الحدسى بعدم قابليته تعالى لأن يدرك حدسيا، إذ أخبرنا القرآن أن ذلك الذى يصفى إلى القرآن حق الإصغاء هو الذى ﴿إذا تتلى عليهم آيات الرحمن خروا سُجدا وُبُكيا﴾ (١) إنه ذلك الذى - بمعون من الآيات - يدرك الوجود الإلهى ويتولاه العجب فيصيح «لا إله إلا الله».

(١) سورة مريم آية ٥٨ ، وأيضا : ﴿إنما يؤمن بآياتنا الذين إذا ما ذكروا بها خروا سُجدا وسبحوا بحمد ربهم وهم لا يستكبرون﴾ (السجدة. آية ١٥).

فلو أن ثمة ما يكون فنا ، فبالتأكيد هو القرآن، ولو كان عقل المسلم قد تأثر بشيء فقد تأثر بالقرآن يقينا ، ولو كان هذا التأثير من العمق في أى مكان بدرجة تكفى لجعله عنصرا أساسيا ، فهكذا كان الحال في الإستاطيقا، فليس ثمة من مسلم لم تهزه في صميم أعماق وجوده ما للقرآن من نعمات ختم وجرس إيقاعات وأوجه بلاغة ، وليس ثمة من مسلم يُعد القرآن سبك معايير ومحكات الجمال عنده أو لم يشكلها على غرار مثاله.

وقد أطلق المسلمون على هذا الجانب من القرآن صفة «إعجاز القرآن» أو «ما للقرآن من قوة على الإعجاز»، أو «وضعه للقارىء في مواجهة تحد يسعه أن ينهض له، ولكن ابدا لا يسعه أن يواجهه أو يلاقيه». وفي الواقع فقد تحدى القرآن بذاته جمهوره من العرب ، على ما هم عليه من امتياز أدبي عالى الدرجة ، على أن يأتوا بأى شيء «من مثله القرآن» (البقرة ، آيات ٢٣ - ٢٤) ، وعنفهم على إخفاقهم في ذلك (يونس : ٢٨ ، هو : ١٣ ، الإسراء : ٨٨). وقد نهض لهذا العمل نفر من أعداء الإسلام من بين معاصري النبي وقد ذاقوا مر الخزي والذل بإدانة من خصومهم وكذا من أصدقائهم. وقد وصف محمد «بأنه مجنون» (التكوير : ٢٢) كما وصف القرآن بأنه «عمل من أعمال السحر» (الأنبياء : ٥٣ ، الفرقان : ٤). وذلك بالدقة لما له من تأثير على وعى سامعيه، (الحاقة : ٢٨ - ٥٢).

وقد أدرك كل أمرىء من فوره أن الآيات القرآنية لا تتطابق مع أى من بحور العروض المعروفة ، كما هو الشأن في الشعر العربي، فلا يمكن رد الآيات إلى وزن عروضى واحد. فالميزان الإيقاعى القرآنى يجرى حرا. ومع ذلك فإنه يحدث من الأثر ما يحدثه الشعر من أثر، بل وبدرجة أعلى حقا. وعلى الرغم من أن الآيات ليست بذات طول واحد ولا يتابع جميعها

نمطا إيقاعيا واحدا، فإن كل آية هى تامة بذاتها وكاملة، وكثيرا ما تتناغم الآية مع سابقتها أو سابقاتها وتتطوى على واحد أو أكثر من المعانى الدينية أو الإخلاقية وقد لفت بإحكام فى ضور أدبية أو ألفاظ على درجة من الجمال عالية ، عظيمة هى قوة الدفع التى تنشأ عنها إلى حد أن التلاوة تحمل جمهور المستمعين حملا لا يستطيعون له دفعا على أن يتحركوا معه، وأن يسبقوا إلى توقع الآية التالية وأن يبلغوا أعلى درجة من السكينة عند سماعهم له. ثم لتبدأ العملية كرة أخرى بالآية أو الآيتين أو مجموعة الآيات الثلاث أو الأكثر التالية من الآيات ، ويمثل تدفقه غير الموزون عروضيا دفق أو إنسياب التقاسيم فى الموسيقى العربية، وهى تلك التى تتحرر من الأنماط الإيقاعية لدور أو لموشح ، ولا يزال تأثيره أعظم من تأثير أى فن آخر مما أنتجه العرب أو المسلمون ، مع أنه لا يزال تأثيرا من نفس النوع المنتج عن طريق أى فن عربى أو إسلامى آخر.

هل - إذن - خرج العربى المسلم من الجزيرة العربية فى القرن السابع جالبا معه أى فن ؟ وهل ساهم هذا العربى المسلم بأى شئ فيما يخص فنون شعوب البلدان المفتوحة والتى تطورت فيما بعد ؟ وقد كانت إجابة كل مؤرخ غريبى للفن الإسلامى بالنفى، فى غمرة من التجاهل أو التعامل ، وغالبا بمزيج من الإثتين يرثى له، إذ قرر شيخ هذا الفرع من فروع المعرفة بأن : «كان الرجال الذين جيشوا تلك الجيوش (جيوش الإسلام العربية الأولى) بدوا أساسا، بل حتى الذين قدموا من الأمصار المستقرة - كمكة والمدينة - لم يعرفوا من الفن أو العمارة شيئا»^(١)، والجيل الأصغر يردد فى أعقابه - وبشكل يدعو إلى التقزز - «أن الفن

(١) كرينول ، العمارة الإسلامية . ص ٦.

الإسلامى الجديد - منذ ماضيه العربى القديم - لم يحرز من التقدم شيئاً»^(١).

ولكن ، كم تتناقض الحقيقة مع زعمهم إذ أن سائر الفنون الإسلامية الجديدة قد أخذت عن الماضى العربى كل ما هو أساسى وهام ، وأعنى بذلك روحها العامة ومبادئها ونهجها ومقصدتها والنحو الذى به تحقق ذلك المقصد ، فمما لا ريب فيه أن الفن الإسلامى قد تطلب مواداً وموضوعات من أجل ما أتى به من محاولات فى ميدان الفنون البصرية ، وأنه تقبل هذه المواد وتلك الموضوعات أنى وجدها . غير أنه لما يشكل إهانة ظاهرة أن نشير إلى ذلك - فى أى نقاش يُدار حول معنى الفن أو دلالاته أو تاريخه أو نظريته ، فالفن إنما يكون فناً بما له من أسلوب ومضمون وطريقة فى التعبير عن الموضوعات ، لا بالمواد التى يوظفها والتى تستمد فى معظمها من وقائع جغرافية أو إجتماعية فعلى أى حال إن الفن الإسلامى وحدة السبب فيها ذلك الأساس القائم فى الوعى العربى والسارى خلال الإسلام ، إن مقولات الوعى العربى هى التى حددت ما للمسلمين قاطبه من آثار فنية .

جـ- التحقق الجمالى فى الفنون البصرية :

إن الأدب الغربى - خلافاً للفن الأدبى العربى - قد وجد قيمة تحققه فى الدراما ، وخاصة فى التراجيديات ، والدراما هى أساساً بسط لأحداث مرتبط بالواحد منها بالآخر بحيث تؤلف وحدة زمان ومكان وفعل على نحو من شأنه أن يعرض تطور موضوع أو فكرة إنطلاقاً مع العرض إلى الحوار الجدلى أو التحليل إلى نتيجة الختام ، لتحدث فى النهاية وعياً

(١) جرابر ، مرجع سابق ذكره . ص ٧٩ .

جديدا بأوجه الطبيعة الطابعة البشرية، إن الصفة الأساسية جماليا في الدراما هي طبيعتها التطورية، وهذه الصفة لا توجد في كل الدراما بشكل عام فحسب، بل إنما تقوم فيها على نحو ضروري، فما وسع مجموعة من الحكايات المنفصلة أو التأريخات من أى نوع أو عدد أن تصبح دراما أو عملا دراميا إلا إذا ترابطت سويا وبشكل عضوى فى خط يتحرك متطورا بالتدرج، ويتعين على سلسلة الأحداث أن تقضى إلى نتيجة واضحة، أو أن تقضى إلى محصلة استطاع المشاهد المتابع أن يبلغها من بين عديد من بدائل أخرى مما يطرحه خط التطور، ومبدأ التطور يستبعد التكرار - حقيقيا كان أم مجازيا - ذلك لأن التكرار هو نقيض التطور وسلب له. فإن عملا دراميا يروح - بعد شئ من التطور - يصب فى ذات النقطة التى بدأ المشاهد من عندها بحيث يمكن القول بأنه إنما يجتاز أو يمر بنفس التطور مرة أخرى - هذا العمل ليس من الدراما فى شئ.

وفى الحقيقة فإن هذا التغاير عينه والاختلاف ذاته القائم بين الشعر العربى - والقرآن خير ممثل له - والدراما الغربية يصدق بالنسبة للفنون البصرية التى على ذمة كلتا الثقافتين فقد إعتد الفن البصرى فى الغرب - وبشكل كامل تقريبا - على الطبيعة البشرية، سواء أكان معبرا عنها فى شكل آدمى أو منظر خلوى أو لوحة تمثل نباتا أو ثمارا أو حتى فى تصميم تجريدى أو فى لا تصميم، أما الفن البصرى فى الإسلام فقد كان معنيا لا بالطبيعة البشرية بل بالطبيعة الألهية، ولما لم يكن من مقصوده أن يعبر عن أوجه جديدة للطبيعة البشرية، لذا تجد أنه لم يتناول الشكل الآدمى تناولا جماليا، بمعنى أنه لم يرسم أو يصور أدق ما فى الهيئة الآدمية من تغيرات معبرة عن الطبيعة البشرية، فإن الطبيعة البشرية، وهى الفكرة القبلية عن الإنسان، هى مما يقبل التحليل إلى

آلاف الآلاف من التفاصيل الموحية بعمق فى الشخصية الإنسانية آخر أو بسمو فيها مغاير - لكن ذلك بأجمعه كان عند الفنان المسلم خارجا عن موضوع الإهتمام تماما، فلقد كان الإلهى هو حبه الأول والفكرة الدائمة التسلط على وعيه، وما كان هرتزفلد قد أطلق عليه «تعصبا أعمى»، فلذلك يرجع إلى أن الفن الإسلامى كان دائما وأبدا ما يشارك فى حضرة الألوهية، وهى علامة على الوجود كله، وعنوان على النبل والجمال جميعا، وعملا على تحقيق تلك الغاية سعى المسلمون إلى أن يحيطوا أنفسهم بكل ما من شأنه أن يدعم ويستثير حدسا باعثا على ذلك الاستحضار أو الحضور الإلهى.

فأولا ، لما كانت المنمنمات قد أحدثت نوعا من سلب ما هو طبيعى عن الطبيعة ، لذا اندفع مسلمو العرب الأوائل مع هذه الطريقة إلى أقصى مداها، فإن المنمنمات تعنى علاوة على ما سبق - غياب التنوع وغياب حركة التطور للأطراف من جذع إلى غصن وورقة على نحو ما نجد عليه الوضع فى المملكة النباتية. فقد أصبح الجذع والغصن بكثافة واحدة ، ولحاء نسيجي واحد، وتكوين وشكل واحد خلال الرسم. وغياب التنوع إنتفى التطور أيضا. فقد رُسمت سائر الأوراق والأزهار فى نفس اللوحة بشكل متشابه فالتكرار هو - آخر المطاف - ضريبة قاضية للمذهب الطبيعى. ففكرة الطبيعة بأسرها تأوول إلى زوال بفعل تكرار الساق والورقة والزهرة مرات تلو مرات، وكذلك بجعلها تترى بلا نهاية الواحدة إثر الأخرى على نحو مستحيل وجوده فى الطبيعة.

بيد أن التكرار يحدث ذلك الأثر بتأكيد ووضوح إلى حد أنه قد يسمح بعدوه - وأقصد به التطور - مدعما القطاع من العمل الفنى الذى ناله التطور مكررا إياه فى العمل الفنى ككل. وهكذا إنمحت الطبيعة من

الوعى، وقامت اللا-طبيعة فإذا ما كانت الساق والورقة والزهرة لا تزال: تترك فى وعى الرأى أثرا للطبيعة، فإن الخط المتصل أو المستقيم أو المنقطع أو الدائرى أو القافز أو المنحنى، فى التصاميم الراحية الحرة أو فى الأشكال الهندسية، سوف تقوم إذن - وبلا أدنى شك - بالعمل خير قيام وربما يُمزج بين مادة الساق - الورقة - الزهرة لتخبر الناظر بمزيد من الإفصاح بأن «يهندس» الجانب المقصود لا أن «يطبعه».

وأخيرا، فإنه إذا جاء التكرار خاضعا للتوزيع التماثلى بحيث يمتد وينتشر فى كل الإتجاهات على نحو فيه تساوى فى الأبعاد والمسافات، ساعتها يصبح العمل الفنى فى صميمه مجالا بصريا يتراعى إلى ما لانهاية. ويجنب - من هذا المجال اللامتناهى - جزء واحد فقط عرضا، وعلى نحو تعسفى، بأمر الفنان ويوضع فى إطار بحكم الحدود الطبيعية للصفحة الورقية أو للحائط أو للوح المسطح أو لقطعة قماش الرسم، وعندما تستخدم الأشكال الحيوانية أو الآدمية، كما فى المصغرات الفارسية، فإن أسلوب النممة يعمل على تحقيق اللا - طبيعى أو إضفاء السمة الأسطورية على الحيوان، كما يعمل على عدم منح الوجوه والأجسام الآدمية تفريدا وسمتا مميزا وهيئة شخصية. فما دعاه آرنولد بأنه «جهل أو تجاهل» هو فى الحقيقة خصيصة وإمياز فى الفنان إذ أن وفاءه بمقصوده - وليس بمقصود آرنولد - هو أن يحكى حكايته مع العلو أو المفارقة مستخدما فى ذلك شخوص البشر بوصفها مادة فنية ولكن دون أقل قدر من الإيحاء أو التلميح للطبيعة. من خلال أسلوب النممة يمكن لشخص آدمى - شأنه فى ذلك شأن زهرة - أن يصور أو يمثل ما ليس بطبيعة، فما ذلك بالدقة إلا طمس لمعالم الشخصية والسمت المميز، وهذا هو السبب فى أن أكثر المصغرات الفارسية عظمة دائما ما تشتمل

على كثرة من الشخصوس الأدمية التى لا يمكن تمييز أحداها عن الآخر^(١). والمنمنمة تتألف - كالقصيدة العربية - من أجزاء عدة ، منفصل الواحد منها عن الآخر ، وكل جزء منها يؤلف محورا مستقلا لحسابه الخاص ، وكما أن جمهور المستمعين يبلغ مبلغه من النشوة والبهجة بإحكام قبضة الوعى على الدرر الأدبية المنظومة فى القوام الموزون للقريض ، فكذلك يتأمل المشاهد أعمال الأرابيسك الصغرى الموجودة على صفحة بساط أو لوح باب أو أديم حائط أو سرج جواد أو على عمامة رجل أو ثوبه... إلخ فى إطار بؤرة أو مركز مفترض قائم فى لوحة المنمنمة، واضعا فى اعتباره أن ثمة مراكز أخرى تعدادها لا يتناهى يمكنه أن ينتقل إليها.

إن فى سائر ما للفن الإسلامى من تصوير وزخرفة ثمة حركة ، حقا إنها حركة تتقلك جبرا من إحدى وحدات التصميم إلى أخرى، ومن ثم من أحد التصميمات إلى الآخر ، بل - حقا - من أحد المجالات البصرية برمتها إلى المجال الآخر وهو أمر لا مجال للجدل فيه على نحو ما فى البوابات العظيمة والواجهات أو الأسوار، ولكن عندما تكون مثل هذه الحركة تامة بآة فإنه لا يعود للعمل الفنى الإسلامى وجوده فمن الجوهرى أن تستمر رؤية المشاهد وأن تتابع ، وأن تتراءى محصلة التتابع والإستمرار فى الخيال ، وأن يلزم العقل نفسه بالحركة طلبا للإمساك باللانهائية ، فالكتلة والحجم والمكان والإحاطة والتجاذب والتماسك والتوتر - وكلها حقائق للطبيعة ، تلغى اذا ما تم إحراز حدس عما ليس

(١) توجد بالفعل بعض اللوحات الوجهية ، خاصة فى الأماكن التى ساد فيها لفترة التأثير القادم من أواسط أسيا ، كما هو الحال فى شمال غرب فارس والهند المغالية . إلا أنها من قبيل الانحرافات ذات الأثر الضئيل على قدر الفن الإسلامى وانتشاره ، على مدى الأربعة عشر قرنا، من جزر الفلبين إلى المحيط الأطلنطى .

بطبيعة ، فإن ما سوف يطوق عاشق الجمال المسلم ويحيط به هو نمط واحد من التصميم، نمط قادر على توليد قوة دفع منطلقة فى آفاق الفضاء اللانهائى الممتد فى كل الاتجاهات، ومن شأن هذا أن يضع المسلم فى المزاج التأملى المطلوب لحدس الحضور الإلهى.

وإن ما يؤلف زخرفة أرابيسك من هذا النوع ليس فقط ما يوضع على مجلدة الكتاب من تصميم وما على صفحة يطالعها من وشى وزخرفة وما يزين سجادة عند موطئ القدم ، أو ما يوضع على السقف والواجهة من زخارف ، وما ينتثر من زينة على جدران مسكن المسلم من داخل ومن خارج بل أيضا ما على الأرضية من زخارف حيث تشكل الحديقة والفضاء والردهة وكل حجرة مركزا مستقلا يزخرفته العربية الخاصة وبما يتولد عنها من قوة دفع خاصة بها .

ولكن ، ما هى زخرفة الأرابيسك ؟ فلقد استخدمنا هذا المصطلح السالف الذكر مفترضين معرفة القارئ له . وهذا حق ؟ ذلك لأن زخرفة الأرابيسك يمكن للتو تمييزها عن أى شكل فنى آخر، فهو له وجود عام فى سائر البلاد الإسلامية، ويشكل السمة الرئيسية أو العنصر الرئيسى المميز فى سائر الفن الإسلامى، وقد سمى بحق «أرابيسك» لأنه عربى فى جماليته مثل ما أن الشعر العربى والقرآن العربى عربيان «فى جماليتهما . فوجوده كفيل بأن يحول أى وسط أو بيئة إلى شئ إسلامى، وهذا هو ما يخلع ضربا من الوحدة على فنون شعوب جمة الإختلاف وهو ممكن إدراكه والتعرف عليه بيسر وسهولة ، فهو لا تخطئه العين حقا . وهو - فى جوهره - تصميم يتألف من العديد من الوحدات أو الأشكال التى تترابط وتتداخل معا على نحو من شأنه أن يحمل المشاهد على أن يتحرك منتقلا فى كل الإتجاهات من شكل أو وحدة إلى شكل آخر أو وحدة أخرى، حتى

يفرغ البصر من اجتياز صفحة العمل الفنى من طرف طبيعى إلى آخر ، وفى الحقيقة يكون الشكل أو الوحدة تامة ومستقلة بذاتها . فهى تستطيع أن تقف بذاتها شأنها فى ذلك شأن أى بيت شعر من الشعر العربى التقليدى . إلا أنها موصولة بالشكل أو بالوحدة التالية لها ، والبصر بعد أن يكون قد تابع التخطيط العام وأدرك تصميم أحد الأشكال ، يجد نفسه مضطرا إلى مواصلة التحرك سعيا وراء ما فى التالى من الأشكال من تصاميم ، ومن هذا يتألف «إيقاع» العمل ، وكلما كانت الأشكال مقطوعة الصلة بعضها عن بعض كانت الحركة فاترة يعوزها النشاط فقد يكون العمل غير متداخل كما فى حالة رسم بسيط لخطوط مستقيمة .. وعلى كل ، فإنه كلما كان ترابط الأشكال أوثق وأحكم فإن ذلك يفرض الحركة والوضوح والإيقاع ، وكلما كانت المقاومة للحركة قائمة بطريق المداورة وتقطع الخطوط كانت القوة المطلوبة لإحداث تلك الحركة أكبر ، وهذه القوة أو الطاقة هى قوة الدفع الخاصة بفن الأرابيسك فكلما كانت قوة الدفع أعلى فإن ذلك سوف ييسر أكثر على العقل إنتاج «فكرة العلة» كى يتولى الخيال إتمامها ، كما سوف يكون الخيال أسرع فى تحليقه بعيدا فيما وراء النطاق المادى للعمل الفنى وذلك فى محاولته إنتاج أوصنع ما طلبه العقل ، ومن الضرورى لهذه العملية أن توضع موضع التكرار ، لذلك فإنه فى أى عمل فنى ثمة العديد من أعمال الأرابيسك المختلفة ، كل منها يقوم بتغطية جانب واحد من البنية . والهدف من ذلك واضح : إنه حفز الخيال على تحليقه المحتوم . ولربما يحدث ذلك مع التكوين الأربيسكى الثانى أو الثالث أو مع (ن) من هذه التكوينات ، هذا إن لم يحدث منذ الأول منها .

وأعمال الأرابيسك إما زهرية أو هندسية ، وهو أمر يتوقف على ما

إذا كانت الأعمال تستخدم نمط ساق -ورقة- زهرة (التوريق) ، أو كانت تستخدم شكلا هندسيا (رسم) كأداة أو وسيط فنى ، ويمكن للشكل الهندسى أن يكون خطيا (خط) إن هو استخدم خطوطا مستقيمة ومتقطعة ، أو أن يكون منحنيا (رمى) أن هو استخدم خطوطا منحنية متعددة المحاور كما قد يمزج أيضا بين سائر هذه الأنماط معا ويسمى فى هذه الحالة «رخوى» . وتكون لوحات الأرابيسك مسطحة إن كانت ذات بعدين كما فى معظم اللوحات الزخرفية التى على الجدران والأبواب والأسقف والأثاث والثياب والسجاد وأغلفة الكتب والصفحات . كما يمكن أن تكون فراغية أو ذات أبعاد ثلاثة ، وهى تشيد مع الأعمدة-وأقواس المبانى ودعائم القباب. وهذا النوع هو مجال الاختصاص المميز للعمارة فى المغرب والأندلس ، وقد بلغ أعلى تمثيل له فى الجامع الكبير بقرطبة وقصر الحمراء فى غرناطة ، وفى قصر الحمراء توجد قبة قد عملت بكاملها من أقواس متداخلة لا يحصيها العد تستند إلى أعمدة لا يدركها البصر ، فلا يستطيع لها إدراكا وتتبعها لاصطفافها إلا الخيال الحاد والأتقاد. فها هنا نجد أن قوة الدفع هى من القوة والعظمة بحيث أنه يمكنها أن تحث أى امرئ تحدوه الرغبة وتبعثه على أن يتحرك مع إيقاع العمل صوب حدس مباشر باللاتهاى. فالواجهة الكبرى لمسجد ضخم أو اللوحات البابية فى سور هائل أو اللوح المزخرف فى بوابة أو ما يصادف النظر ويقع عليه منه حلية معدنية أو مقبض معدنى مزخرف لباب أو التفسير الزخرفى على صفحة كتاب أو التصميم الزخرفى على وجه سجادة أو على الثياب الخاصة بالمرء أو على منطقة يتخرم بها أو على إبريم حزام -كل ذلك كان عند المسلم معبرا عن «لا إله إلا الله» وذلك يجعله يدرك اللاتهاى ومالا يمكن التعبير عنه الخاصين بالملكة المفارقة الخاصة بما ليس طبيعة وماليس خلقا .

د - فن الخط العربى ، الفن الأقصى للوعى بالمفارقة ،

وهكذا فقد ملكت الألوهية المفارقة على الوعى المسلم أمره وهى تلك الألوهية التى تملكته الرغبة فى أن يراها وقد عبر عنها فى كل مكان، كما كان هذا الوعى شديد التوق إلى أن يجد من السبل والوسائل ما يعلن به عن الحضور الإلهى الذى شقت إليه عبقريته السبيل بأعظم ما عرفته الإنسانية من حماس الصناعة الزخرفية. إذ لم يكن لما للتكوينات الزخرفية اللامحدودة التنوع فى الأرابيسك أن ترضى أو تكفى - فى مجال الفنون البصرية - عبقرية الوعى المسلم . فراح يستخدم كل ما يمكن إدراكه من مواد فنية عاملا على تحويلها لتصبح مرآة تعكس جوهره الخاص . لقد وقف فى هدوء يهيم لنصر أكثر حسما .

لقد أحاط تاريخ ما قبل الإسلام علما - فى النثر الأدبى والشعر - بجماليات الكلمة . ومع أنه لم تتطور جماليات الكلمة فى أى مكان قدر تطورها على أيدى العرب فيما قبل الإسلام إلا أن سكان الرافدين والعبرانيين واليونان والرومان والهندوس قد دفعوا بجماليات الكلمة إلى مجالات جديدة بدرجة ليست بالقليلة . ومع ذلك فليس من مثل فى أى مكان - بما فى ذلك الجزيرة العربية - يشهد بوجود أى جماليات للكلمة المرئية . ففى أرجاء العالم كانت الكتابة فجة غير متقنة وغير ممتعة جماليا ولا تزال فى معظمها كذلك . ففى الهند وبيزنطة والغرب المسيحى كانت الكتابة مستخدمة فى أضيق وظائفها ، أى من حيث هى رمز منطقى دال على التفكير. فلقد كانت النقوش البصرية (التصويرية لفنون المسيحية والهندوسية مذيبة بكتابة ، أى بالجهاز الرمضى المنطقى للحروف للتعبير عن المفهوم أو التصوير العقلى المقصود أو المنشود. ولا يحتاج الفكر المنطقى إلى مد يد العون للفن البصرى اللهم إلا فى حالة ما إذا

كان ذلك الفن غير قادر بذاته على التعبير بصريا عن فكرة قبلية منشودة. فلم يكن أبولو وأفروديت فى حاجة إلى مثل هذا العون . فهما قد أفصحا بصريا -وبشكل بصرى محض- للمشاهد لهما عن «الألوهية» ، ذلك لأنه كان من الممكن حدس الألوهية أو الفكرة القبلية القائمة فى صميم ما للشكل البشرى والهيئة البشرية من جمال معطى للحس . ولم يكن الأمر كذلك فى الفن البيزنطى والهندوكى حيث خلت الأشكال من مثل هذا «جمال الموحى» ، حتى وإن كانت منمنمة . وكان ذلك هو السبب الذى ألجأ إلى الكتابة . فوظيفة الكتابة فى فنون الغرب والهند هى -على وجه الدقة- وظيفة عقلية ، فرمزيها منطقية تماماً ومخصصة للذهن وحده . فهى ليست خلافا لدنيا العدد سواء كتب بأرقام عربية أو رومانية . وبالتأكيد كانت هذه هى الحال بالنسبة لكل نص كتابى استخدمته اللغة العربية فيما قبل الإسلام ، وبمجيء الإسلام وما أحدثه من حث وحفز فى مجال الفنون البصرية صوب العلو أو .التعالى أصبح ثمة فى عالم الكتابة أفق جديد مهيب للاكتشاف ، فنهضت العبقريّة الإسلامية لملاقاة التحدى .

فقد كتبت كلمة «الله» العربية بخط نسخ متصل موروث عن الخط النبطى أو بخط كوفى زاوى موروث عن الخط الآرامى عبر الكتابة السوربانية . وكان المغزى فى كل ذلك منطقيا وعقليا كما فى أى لغة أخرى ، بل وعلى نحو أشد حيث أن شعوب الشرق الأدنى لم تعرف بالكاد أى شىء يستحق لقب «فن الخط» . وقد أظهر الرومان شىئاً من المهارات الخطية إلا أن مغزى الحروف ودلالاتها قد ظلت كما كانت عليه فى السابق منطقية وعقلية . وفى أيرلندا أنتج الرهبان السلتيون عددا قليلا من

المخطوطات المزخرفة والموشاة بالذهب والفضة مثل كتاب كيلز^(١). غير أن
فهم فى الخط لم يجاوز المستوى الرومانى وقد تخللت الزخرفة الحروف
واحاطت بها وجملتها. وعلى الرغم من أن الحروف قد أصبحت الآن أكثر
جمالاً إلا أن الدلالة العامة بقيت عقلية. فكانت الزخرفة أمراً لا ضرورة
فيه إذ أنها لم تغير من شخصية الحروف فظل كل حرف قائماً برأسه
أبداً. فكان على البصر أن يقفز من حرف إلى آخر وكان على الذهن أن
يتوسط، وكان على العقل والذاكرة أن يتعاونوا على ترجمة الأحرف
المنقوشة إلى كلمة أو تصور عقلى . فلم يكن هناك حدس جمالى للحرف
المكتوب أو للكلمة أو سلسلة الكلمات أو العبارة .

وقد أفلح الفنان الإسلامى - بالتدريج، ولكن على مدى جيلين - فى
أن يحول الكلمة العربية إلى عمل من أعمال الفن البصرى منطو على
دلالة جمالية مهيأة للحدس الحسى مختلفة تماماً عن المعنى العقلى المهيأ
للملكة العقلية وللذهن. وكان هذا الفن الجديد - شأن باقى الفنون -
خاضعاً وتابعاً للمقصد العام الخاص بالوعى الإسلامى . وقد عمل على
تطوير كفاءاته ومواصفاته البصرية بحيث يشكل زخرفة عربية . ففى
الكتابة النبطية والسوريانية كما فى الكتابة اليونانية واللاتينية كانت
الحروف منفصلاً الواحد منها عن الآخر، فقام الفنان العربى بالوصل
بينها بحيث تسنى للعين - بدلاً من رؤية الحرف على حدة - أن ترى
الكلمة كلها فى لمحة واحدة وبحدس حسى واحد، بل وأن ترى فعلاً

(١) «كتاب كيلز هو مخطوط مزخرف وموشى للأناجيل الأربعة (هى ومدونات
محلية) ، وهو ينسب عادة إلى عمل يد كولومبا ، وأن كان من المحتمل تأريخه
بالقرن الثامن. وهو من أجمل النماذج الباقية عن الفن الزخرفى الأيرلندى» .
انظر : The Concise Oxford dictionary of English Literature. P. 279;
الطبعة الرابعة ، لندن ١٩٥٤ (المترجمة).

العبارة أو السطر كله ، والأمـر الثاني ، أن الفنان العربى قام بتشكيل الحروف بحيث أصبح فى إمكانه الآن أن يمدّها ويّطيلها ويقصرها ويميل بها ويبسطها ويستقيم بها ويحنيها ويقسمها ويكثفها ويدققها ويكبرها جزئيا أو كليا كيفما شاء . فأصبحت حروف الأبجدية مادة فنية طيّعة ، على استعداد لأن تجسد وتحقق أى خطة أو فكرة جمالية قد تتعلق بها نفس الخطاط ، الأمر الثالث ، أن الفنان قد حشد فى خدمة فن الأرابيسك كل ما قد تم العلم به ، خاصة الزخرفة الزهرية والهندسية ، لا لزخرفة الكتابة وحسب ، بل لجعل الكتابة ذاتها زخرفية على الأصالة ، ومن ثم أصبحت الكتابة العربية خطا يتماوج برشاقة له القدرة على أن ينطلق هنا وهناك متبدّيا فى تصميمات من الزخرفة الزهرية المستقلة والنّامة فى ذاتها ، سواء نظمت بشكل تماثل أو إنتشرت كأشد ما يكون الإنتثار وقد مكنت مرونة الحروف الأبجدية على التشكيل المتحققة حديثا الفنان الخطاط على أن يشكّلها إما وفقا لأى من الطريقتين أو وفقا لهما . مما متابعا فى ذلك ما سعى إلى إظهاره أو إبدائه من خطة جمالية شاملة .

وأخيرا ، فإن الفنان العربى قد «كشف» عن أن حروف الأبجدية لا تستوعب زخارف الأرابيسك فحسب ، بل إنها لتتدمج معها مؤلفة عملاً زخرفيا عربيا أوسع وقد يسرّ ذلك أن تخرج عن الكتابة أعمال أرابيسك أخرى ، أو أن تخرج عن أعمال الأرابيسك كتابة . وقد تم الاحتفاظ بالهيئة الأساسية للحروف وهى ما أعطت للحروف وضوحا يعين على قراءتها ، وهذه الهيئة قامت فى الكتابة مقام القوالب الوزنية فى الشعر ومقام التكوينات الهندسية والزهرية فى أعمال الأرابيسك المسطح . إن رسم الأشكال المقروءة قد وهبها مالها من قوة دفع . فقد تحولت الكتابة العربية - من حيث هى أرابيسك - إلى مادة - فنية محسوسة ووسيط

جمالى منتج لحدس استاطيقى متولد بذاته ، بعد أن كانت الأداة الأساسية للفهم العقلى ، أى حرف هجاء ورمزا منطقيا . ولقد كان ذلك نصرا للفن الإنسانى فى حد ذاته أن يتم التغلب على آخر معقل للتفكير العقلى ، وأن يتحقق ضمه وإدخاله فى علاقة تكاملية مع مملكة الجماليات الحسية . لقد كان ذلك أعلى نصر فنى للإسلام وأبعده شأوا .

والإسلام يرى -على المستوى التصورى- فى لفظ الجلالة أنه أدنى اقتراب منه تعالى، وأنه التعبير الأكثر مباشرة عن إرادته تعالى . فبما أنه تعالى موجود متعال فهو مستحيل على العلم أو الإدراك أبدا، وإرادته تعالى قد تم إبلاغها وحيا عن طريق كلمته . وعلى ذلك فإن لفظ القرآن هو الله فى مدرك ومن الواجب أن يكون متفقا وأقصى حد من الجلال والجمال . ومن ثم فإن كتابته سمو جمالى فى الإسلام بإمتياز ومن هنا فإن الهم الأكبر لفن الخط العربى هو أن يكون من التطور بحيث يحدث عن الموضوع الإلهى حدسا حسيا بأن يحقق فى الوعى مباشرة الإلهى الذى لا يمكن التعبير عنه أو تصويره . وبما أن الكتابة العربية قد أصبحت زخرفية عربية ، فقد أصبح لها -شرعا- أن تدخل فى أى عمل فنى وأن تحتل لها مقاما فيه، بصرف النظر عن مضمونها التصورى أو إنها بوسعها أن تغزو أى عمل فنى وتعلى من قدره بإكمال كم الطاقة الجمالية أو القيمة الجمالية فيه ، سواء أكانت الكتابة متكاملة مع أم بخلاف ذلك . وبالنظر إلى الشعور بالتبجيل والإجلال الذى ينتظم وجدان سائر المسلمين نحو كتابهم المقدس ، انتشر فن الكتابة سريعا ، وحرك أعظم قدر من الموهبة والإقتدار وانسلك فى قلب كل دقيقة من دقائق حياة المسلم ، فلقد أصبحت الكتابة العربية فن الإسلام العام أو الجماهيرى، على الحجر أو الجص أو الخشب، وعلى الورق أو الجلد أو

القماش ، ، وفى البيت والمكتب والحانات والجامع وعلى كل جدار وسقف فكان تأثيره عاما ووجوده واسع الانتشار إلى حد أنه ما من مدينة أو بلدة أخفقت عبر القرون فى أن تتجب لهذا الفن أساتذة أساطين بالعشرات. بل أن أعداء الإسلام لم يكونوا بمنأى عن أن يطالهم تأثيره. ففى أسبانيا المسيحية وفى فرنسا وإيطاليا كانت الكتابة العربية تصطنع من وحي الخيال بلا إتقان عن جهل ونقص فى الكفاءة ، ومع ذلك فهى لا تزال تصطنع بشكل يظهر عظيم خصائصها من الناحية الجمالية .

فالحديث الحسى الجمالى الذى تترجم الكتابة العربية عنه القدرة على إحداث «قوة الدفع» نفسها للخيال عند إنطلاقه صوب المثال العقلى من حيث هو عمل من أعمال الأرابيسك . بل ربما أكثر من ذلك فهى مؤهلة أمام المساجد - فى نفس الوقت - لقراءة ما لها من محتوى عقلى . ومن هنا كان للكتابة العربية - من خلال أعمال العقل - أن تحدث مزيدا من التحديد النوعى لمقصد الخيال ، وزيادة أكثر فى ما لحركته من قوة دفع تجاه ذلك المقصد . فلا غرابة إذن فى أن أصبحت الكتابة العربية - خصوصا فى مجال الاستتساخ الخطى للقرآن - الفن الأكثر شعبية فى عالم الإسلامى عبر القرون فلقد تعلق نفس الملوك والعامّة طيلة حياتهم بأمل واحد : أن تواتيهم القدرة على استتساخ القرآن جملة - ثم يلاقوا ربهم ^(١) .

(١) يحكى البرفيسور كاسيم لاهى - رئيس قسم تاريخ الفن بجامعة ديربان - وست فيل بجنوب أفريقيا - بولع قصة عن زلزال رهيب سوى ذات يوم مدينة شيراز فى العصر الوسيط بالأرض. وبعد عدة أيام تلت من البحث والتقيب فى الأنقاض عثر العمال أسفلها على رجل عجوز ومعه قلم ومحبرة وقنديل زيت يضطرب نوره فى الظلام ، وهو لا يزال عاكفا على ما يكتب. فصاحوا به =

ووفقا لما قرره الزمخشري (فى أساس البلاغة ، راجع فصل «القلم»)
فإن الوزير محمد أبو على بن مقلة (*)، كان هو الذى شبه الكتابة بالشعر
وعزى إلى «البناء التأليفى» فى الفنين نفس الوظيفة الجمالية . وقد حدد
الخصال الأساسية لفن الكتابة بأنها خمس خصال : «التوفية ، أو إعطاء
الكلمة نصيبها الكامل من الحروف الداخلة فى تركيبها بحيث تكون
العلاقة ما بين الكل والجزء متوازنة ومنسجمة ، الإتمام ، أو إعطاء كل
حرف ما يناسبه من المساحة المكانية والقوة أو التأكيد ، الإكمال أو إعطاء
كل حرف كل ما يتفق وهيئته المرئية معبرا عنه الشكل الموضعى - من
استقامة مستقرة ثابتة ، وتسطيح ممتد ، وانحناء بات ، وإسلام ذاتى
وتقوس محكم ، الإسهاب ، أو إعطاء كل حرف كل ما هو مطلوب له بحكم
ماله من شخصية داخلية سمعية معبرا عنه فى الترقيق أو التوكيد ،
الإرسال ، أو إنسياب الخط فى حركة حرة غير معاقة لا بتردد أو بأى

=
مستغربين : «ألم تسمع ؟ ألم تشعر بإنفاضات الأرض ؟ إن شيزار ترقد على
خرائب». فقال العجوز : «إن ما يهم هو أننى قد أتممته لأجل ، لقد أتممته
أخيرا ، إنه حرف الواو ، فأنا لم أكن لأكتب سوى حروف واو بقدر ما أستطيع أن
أتذكر!».

(★) وهو : محمد بن على بن الحسين بن مقلة (أبو على) (٩٦٦م - ٩٤٠م) أديب ،
شاعر ، حسن الخط ، من الوزراء. ولد فى بغداد ، وولى جباية الخراج فى بعض
أعمال فارس ، ثم استوزره «المقتدر العباسى» ، ثم غضب عليه فصادره ونفاه إلى
فارس ، وأستوزره القاهر بالله . فجاء به من بلاد فارس ، ثم اتهمه القاهر
بالمؤامرة على قتله فنقم عليه وسجنه مدة ، وأخلى سبيله ، ثم علم أنه كتب إلى
أحد الخارجيين عليه يطمعه بدخول بغداد ، فقبض عليه وقطع يده اليمنى ، ثم
قطع لسانه وسجنه ، وتوفى فى سجنه» (الترجمة) - راجع : عمر رضا كحالة .
معجم المؤلفين ، ج ١٠ ص ٣٢٠ - دار إحياء التراث العربى ، بيروت.

كاتب داخلي ، فهذا من شأنه أن يولد قوة دفع ذات سرعة عالية»^(١). ولقد كان أبو حيان التوحيدى هو القائل فى كتابه : «إن الكتابة بعمامة هى تصميم أو تخطيط روحانى بوسائل مادية»^(٢). وقد روى المسلمون -عبر العصور- أقوال حكماء مجهولين من ذلك مثلاً: «إن عقول الرجال تتوارى تحت أسنة أقلامهم» و «إن الكتابة رى للفكر» و «إن الكتابة الجميلة تلتطف وتخفض من وطأة الفكر الكليل، ولكنها تمد الفكرة السليمة بقوة الحياة»^(٣).

وقد أدرك العديد من بحاث العصور الوسطى ممن حققوا شهرة عالية فى مجال الإنسانيات -كابن عبد ربه ، ومحمد أمين ، وابن الأثير ، وابن النديم، والقلقشندي وغيرهم - ماقد أنجزه إخوانهم المسلمون فى مجال فن الكتابة- فسجلوا إعجابهم ما قد حققه فن الكتابة العربية من تطور أكثر من أى فن آخر، وأنه قد بلغ من الجمال والقدرة على التعبير وتفخامة أوجا لا نظير له على الإطلاق، وأنه قد أحيط بالقيمة التى لا مزيد عليها -القيمة الدينية- من حيث أن الكتابة أداة توصيل للحكمة إلهية وإعراب عنها . حتى أنهم دللوا بإطمئنان واقتناع تام عن سلامة تقديرهم بأن القرآن قد أشاد بالكتابة فى سورة تبدأ بقسم القلم وما يسطرون»^(٤).

(١) ناجى زين الدين ، مصور الخط العربى «منشورات الأكاديمية العربية العراقية: بغداد ، المطبعة الحكومية، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م ، ٢٥٥.

(٢) مخطوط غير منشور بمكتبة فيينا ، وتوجد منه نسخة فى مكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠٩٠ أخذ عنها زين الدين فى كتابه المذكور آنفا ، ص ٢٩٦.

(٣) زين الدين. مرجع سبق ذكره ، ص ٢٤٢.

(٤) سورة القلم آية « ١ » . وأنظر أيضا سورة العلق الآيات من ١ إلى ٥ ، ومن أجل توسيع مفصل فى فضائل فن الخط، راجع الدراسة البحثية التى قام بها قاضى أحمد «الخطاطون والمصورون» ترجمة ف ، ت مينورسكى ، صالة فريير للفن، المجلد الثالث ، العدد الثانى، واشنطن دي سى ، ١٩٥٩، ص ٤٨ - ٥٣.

وعلى حين أن الفن عموما يباشر على نفوس أولئك الذين يتذوقونه تأثيرا نبيلًا وإنسانيًا ، فإن الفن الإغريقي وفن عصر النهضة قد أعليا من قيمة تقدير الإنسان لذاته وحثا الخيال والإرادة فيه على ذرى أعلى من تحقيق الذات . وقد فعلا هذا بتلقيه معنى إنسانيًا أكثر نبلا وأكثر عمقا ، معنى إنسانيًا هو من العظمة بحيث امتزج في وعيه بالإله والمعيار المطلق والأمل . وفي الإسلام ، حاول الفن نفس العمل من ترقية وصيغة للإنسانية وتحقيق للذات، ونجح فيما حاول . غير أنه حقق ذلك عن طريق وضع الإنسان باستمرار في الحضور الإلهي . ولما كان الموجود الإلهي كائنا لا كالبشر وأنه متعال ، فإن النزعة المثالية التي تولدت عن الفن الإسلامي لم تكن البتة بروموتية الطابع أو تنطوى على تبجح أو تحد . فهي مثالية بشرية على نحو ما كانت عليه ، وقد فرضت بنفسها النظام عبر الوعي الخاص بعدم علوها أو تعاليها . فهل هذا تقييد أو تحديد ؟ بالتأكيد ! إلا أنه تقييد أو تحديد بقيم متعالية تنشأ - بحكم التعريف - عن اللاتناهي ، إنه تقييد بقيم « ترى » و « تستقيم » على نحو أفضل بالوقوف أمامها وجها لوجه أكثر من التلاحم معها أو الاندماج فيها . إذ بما أن مملكتي القيمة كلتاهما قبلي ، فلا جدال في أنه ليس من الممكن قيام أي تلاحم بينهما عن طريق الإنسان ، فيكون برومثيوس إنسانا متمتعا للأبد بالرضا عن النفس إن عظمة الفن الإسلامي هو صنو لعظمة الدين الإسلامي ذاته ، بمعنى السعي الجاهد دوما وراء الحقيقة الفائقة العالية، مع الاحتفاظ أبدا بمسافة بعيدا عنها .

إسماعيل ر. الفاروقي

، فيلادلفيا ،

أولا المراجع الأجنبية

أ - المراجع الخاصة بالفاروقى

- 1 - Isma'il R. al Faruqi : Islam and Art stvdia Islamica Ex Fac.c.
XXXVII G.P.Maisonneuve - Larose - Paris. MCML XX III
- 2 - : Islamic Da'wah its nature and Demands, American T-
Publications 1986.
- 3 - : Islam and culture Angkatan Belia Islam Malaysia "AB",
1980.
- 4 - : Islamic Culture and History (The Arabesque) in Islam - M-
jar world religions - Argus Communications , Illinois - U.S.A. 1984

أ - المراجع العامة

- 5 - F.E.Sparshott: The structure of Aesthetics, Toronto, University
Toront Press, London : Routledge& Kegan Paul 1963.
- 6 - Frank Burch Brown : Religious Aesthetics, Atheological study
Making and Meaning Princeton University Press, Princeton. N-
Jersey 1989.
- 7 - H.G.Gadamer: Aesthetic and religious experience in, The Releva
of the Beautiful and other Essays Ed., with an Introdetion by R-
Bernasconi, tr., by Nicholas walker, Cambridge- University Press 198
8 - Immanuel Kant, Critique of Judgment , Tr., With an Introduc
werners. S.Pluhar, With a Foreword by mary J-Gregor , Hack
Publishing company , Indiana Plois/ Cambridge 1987.

- 9 - Israel Knox : Aesthetic theories of Kant, Hegel, And Schopenhauer, Humanities Press, Sussex: Harvester Press 1958.
- 10 - Lamy'a, Al Fàrùqui : Islamizaing the Arts Disciplines, in Toward Islamicization of Disciplines, the intrnational Institute of Islamic thought, Herndon, Virginia, U.S.A 1995.
- 11 - Melvin rader /Bertram Jessup : Art and Human Values, Prentice - Hall, inc., Englewood Cliffs, New Jersey - 1976.
- 12 - Omar W- Nasim : Toward an Islamic Aesthetic Theory , The American , Journal of Islamic Socail Sciences.
- 13 - Roger Scruton: The Aesthetic Endeavour Today. in The Journal of the Royal Institute of Philosophy, Cambridge University press July 1996.



ثانيا : المراجع العربية

- ١- ابراهيم تيتوس بيركهارت : «دور الفنون الجميلة فى التعليم الإسلامى» فى «الفلسفة والأدب والفنون الجميلة من وجهة النظر الإسلامية» اعده للنشر بالإنجليزية : د. سيد حسين نصر ترجمة : د. عبد الحميد الخربى شركة مكاتب عكاظ للنشر والتوزيع ١٩٨٤.
- ٢- د. الحبيب بيده : الخلفية الفلسفية والجمالية لفن الخط العربى فى : «الفنون الإسلامية : المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة أعمال الندوة العالمية والمنعقدة فى استانبول ابريل - نيسان ١٩٨٣ . إعداد أحمد محمد عيسى وتحسين عمر طه أوغلى تصدير : أكمل الدين إحسان أوغلى دار الفكر - دمشق - ١٩٨٩.
- ٢- د. زكريا ابراهيم : كانط أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر.
- ٤- سيد قطب : التصوير الفنى فى القرآن - دار الشروق ١٩٨٩.
- ٥- د. سعيد محمد الحفار : الإنسان ومشكلات البيئة - خبير اليونسكو لعلوم البيئة - دولة قطر ١٩٨١.
- ١- د. عبد الوهاب المسيرى : اسلامية المعرفة (فى النماذج والاسئلة الكلية - أفكار وتصورات أولية) - ندوة فبراير ١٩٩٤ للمعهد الدولى للفكر الإسلامى.
- ١- كمال بلاطة : فى هندسة اللغة وقواعد الرقش فى ندوة مواقف : الإسلام والحداثة مجموعة من المفكرين العرب دار الساقي - الطبعة الأولى - ١٩٩٠.

- ٨ - محمد أقبال : تحديد التفكير الدينى فى الإسلام - ترجمة عباس محمود - مراجعة المرحوم عبد العزيز المراغى - د. مهدى علام - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨ .
- ٩ - محمد مكية : الثابت والمتغير فى الفن المعماري . فى ندوة مواقف : الإسلام والحداثة - مجموعة من المفكرين العرب - دار الساقى - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ .



الفهرس

الصفحة	الموضوع
٥	أولاً : مقدمة
٥	- الفاروقى من منظور التعريف به
٧	- مؤلفات الفاروقى
١١	- الدعوة الإسلامية : طبيعتها ومقتضياتها
٢٥	- نقطة البدء أو استحضار الوجود الشعورى
٣٤	- اللغة العربية : مصدر وحدة التعبير الفنى فى الإسلام
٣٩	- القرآن والفنون التشكيلية
٣٩	١ - الأرابيسك
٤١	٢ - فن الخط العربى
٤٤	- الفاروقى من منظور النقد
٥٧	ثانياً : «الإسلام والفن»
٦٥	- العمل الفنى فى الإسلام
٦٥	(أ) الأساس الروحى
٧٠	(ب) الفتح الإسلامى فى مجال الاستطيقا
٧٢	١ - الوعى العربى : عناصر التكوين التاريخية للإسلام
٧٧	٢ - القرآن الكريم : أول عمل فنى فى الإسلام
٨٢	(ج) التحقق الجمالى فى الفنون البصرية
٩٠	(د) فن الخط العربى : الفن الأقصى للوعى بالمفارقة
٩٩	المراجع الأجنبية :
١٠١	المراجع العربية :

هذا الكتاب

يعالج قضية مهمة هى العلاقة بين الإسلام والفن من منطلق تبنى المؤلف لوحدة الفنون الإسلامية ووحدة تجلياتها فى المدى الممتد من قرطبة إلى مانداناو من حيث المقصد والشكل، ولذا قام المؤلف بتعيين الأفق الذى تكمن فيه هذه الوحدة وما تستند عليه من مبدأ إستطيقى.

ولقد نهج المؤلف - فى سعيه هذا - نهجا يختلف فيه عمن سبقه ممن تناولوا مثل هذا النوع من الدراسة، فقد اتجه مباشرة إلى تحديد مضمون العقيدة الإسلامية وجوهرها الذى يتحدد فى كون الله متعالياً سبحانه وتعالى.

ومن ثم قام بإعادة تأسيس المبادئ الإستطيقية التى تركز عليها الفنون الإسلامية وهى التحوير ، والتجريد ، والنظرة الحدسية التى تسقط الفوارق بين الجزئيات لإعادة الاتصال بين الجزئى والكلى ، بين النهائى ، واللانهاى ، بين الإنسان والله.

ولذلك فإن معالجة الدكتور إسماعيل الفاروقى لعلاقة الإسلام والفن ومحاولته تأسيس مبادئ لنظرية جمالية فى الإسلام جديرة بالاهتمام.

هانى أحمد غريب